أصدقاء ناجي نعمان
Les amis de naji Naaman
los amigos de naji naaman
naji naaman's friends

جان كمَيد

سياحات

مع الشعراء والأدباء والفنانين

دار نعمان للثقافة

المقدّمة

للأديب الدكتور جميل جبر

ما اعتمد جان كميد، البحّاثة البارز، في دراسته هذه "مع الشعراء والأدباء" أسلوبًا تقليديًا محنّطًا في العرض والتحليل والنقد، بل اتّبع نهجًا تحليليًا علميًا خاصًا تميّز بالإيجاز البليغ وسلاسة الأداء من وحي تجاربه الطويلة التي صهرته بالشعر، على حدّ تعبيره، إلى درجة جعلته جزءًا منه لا يتجزّأ، ومن هنا خصوصيّته البارزة في نهجه الطريف.

لقد رأى أديبنا النقّادة أنّ للنقد قواعد وشروطًا تفترض بالناقد أن يتميّز بثقافة واسعة الآفاق، وأن يكون ثقةً في ذوقه وفهمه ورحابة صدره. وهذا الافتراض يبرز جليًّا في تحليله هو وتعليله، وتقديره للخصائص الجماليّة التي تميّز الشعر الحقيقي عن النثر المنظوم، وأهمّها الالتماعيّة الفنيّة التي تُظهر فرادة الشاعر، وطلاوة الجديد التي ترفع مستواه، وحلاوة التلوين في دقّة الوصف، والتزاوج بين القالب والمضمون الذي يشكّل عنصرًا أساسيًّا إذا عُبّر عنه بالتماعات فنيّة طريفة ترتكز إلى تحليل منطقيّ أصيل.

على هدي هذا المفهوم الرصين تناول جان كميد عددًا كبيرًا من شعرائنا باللغتَين العربيّة والفرنسيّة، فسدّ فراغًا في مجال النقد العلميّ. وإنّنا نرجوه أن يستمرّ في نهجه هذا المرتكز إلى التمييز بين القمح والزؤان في حصاد الشعر اللبنانيّ الحديث.. وهو النقّادة البارز والأديب الخلاّق.

د.جميل جبر

الجزء الأوَّل

دراساتٌ أدبيَّة

رأيٌ في الشِّعر

نُشرت في مجلَّة "المنابر" – بيروت – عدد آب وأيلول ١٩٩٨.

أعرف النظريَّات المتعدِّدة التي يُقوِّمُ الشعر من خلالها، وأعرف أنَّ مسألةَ الشعر شغلت فلاسفة الجمالية ونقَّاد الأدب على مدى العصور، وكان حتَّى لعلماء النفس والاجتماع مشاركة فيها، الأوَّلين من ناحية عمل اللاوعي في الشعر، وتأثير العوامل النفسيَّة فيه، والآخرين من ناحية تأثير البيئة والعصر في إكساب الشعر لونه وموضوعاته واتجاهاته ومنحاه.

ولكنني، رغم ذلك، أجرؤ على أن أبدي في الشعر رأيًا هو حصيلة معاناة لهذا الفن قراءةً وتذوُّقًا، وتوفُّرًا مستمرًا عليه، منذ تفتُّحي على الأدب في الهزيع الباكر من العمر حتى تجاوزي عهد النضج ودخولي في بداية النهاية.

خمسون عامًا، وأكثر، قضيتها والشعر مسامري ورفيقي. وإذا وضعتُ جانباً كوني أيضًا شاعرًا أقول إنَّ هذه الصحبة الطويلة للشعر باهتمامٍ به كأنه شغليَ الشاغل لا بالعابر من المطالعة، جعل مني "قارئًا مثاليًا" للشعر، على الأقلّ في زعمي، ممَّا يسمح لي بالإدلاء بدلوي في تحديد الشعر كما استخلصت ذلك من تجربتي الشخصية، هذه التي صهرتني بالشعر وصهرته بي إلى درجة أن أصبح جزءًا مني، حتى أن تموُّجاتي النفسيَّة الباطنيَّة غدت تسير على نغم الشعر أوزانًا وقوافيَ وإيقاعًا، وحتى غدا الشعر يهوِّم في رأسي على الدوام إلى جانب أفكاري وهمومي وشريط الذكريات.

***

للشعر خصائص جمالية تتجاوز المضمون في مداها، فما كان المضمون ليشكِّلَ شرطًا ضروريًا للشعر.. على كونه يُغني الشعر إذا توافق معه. وأقول "توافق" لأنَّ المضمون، إذا حمل فكرةً ما دون أن يُحسنَ التعبير عنها شعريًا، يُثقل الشعر بمحتوىً غير شعريّ ويحوِّله إلى عرضٍ تقريريّ لهذه الفكرة.

ومثالي على ذلك: قصيدة "الخلود" لقبلان مكرزل، التي تتصدَّر ديوانه الذي حمل اسمها، والتي هي أشبه بمحاضرة أو درسٍ يُلقى على الطلاب حول فكرة أو نظرية فلسفيَّة معيَّنة، لكنَّها لا تحمل من الشعر إلاَّ قدر ما يحمل درس من هذا النوع.

لكنَّ المضمون يتحوَّل عنصرًا من عناصر الشعر عندما يعبَّر عنه بالالتماعات الفنيَّة، أي عندما يعبَّر بهذه الالتماعات عن المعاني التي يريد الشاعر أداءها، أو عندما يعرف، بجَلجَلةٍ شعريَّةٍ هادرة، أن يعبِّرَ عن المعاني الجليلة، أو بحرارة شعريَّة أن يعبِّر عن المعاني العاطفيَّة، أو بهمس شعريّ أن يعبِّر عن الحالات المخدَّرة السكرى، وهكذا.

وأعني بالالتماعة الفنيَّة معنًى محبوكًا بصورةٍ تثير الاعجاب ولا تبعث فقط على فهم هذا المعنى، كما تُحبَك النكتة بشكلٍ يجعلها مضحكة، أو كما يُحبَكُ ردٌّ على كلامٍ بشكلٍ يجعل هذا الردَّ مؤثِّرًا أو صاعقًا أو لاذعًا.

من الالتماعات الشعريَّة، مثلاً، قول عمر أبو ريشة مخاطبًا حسناء الأمس التي هرمت وشاخت بينما تمثالها الحجري باقٍ على روعته لا يقوى عليه الزمن، نافذًا إلى مهزلة الحياة على هذه الصورة:

أخشى تمـوت رؤايَ إنْ تتغيَّـــري.. فتحجَّـري

أو قول يوسف غصوب في الجمال الذي يكسو العري فيكون له جلبابًا يستر عورته، وذلك في سياق وصفه تمثال امرأة عارية:

لا يعتريه العار في عريه، في الحُسن منجاة من العارِ

أو قول نسيب عريضة يريد أن الطهارة في الروح لا في الجسد:

كم مومسٍ تمضي عذارءَ للرمسِ

أو قول سعيد عقل واصفاً ما يطلع من بنانات بولس سلامة من دَفْقٍ أدبيّ وشعريّ كأن أصابعه تطلق حبالاً من النور كما الشمس ترسل أشعتها حِزَمًا وحبالاً ضوئية:

... وكأنما العشر أصابع كالشموس لها انسكابْ

أو قول الشاعر القرويّ معرّضًا بالبخلاء تحت ستار مدحهم بوصفه إياهم بأنهم أسخى الأسخياء على الإطلاق، فهم إذا لم يتصدّقوا بالقليل في حياتهم فلكي يذخروا كل ما لديهم ويهبوه دفعةً واحدة للغير دون أن ينتفعوا شخصيًا به:

إنَّ الأشحَّاء أسخى الناس قاطبةً، يا طالما نفعوا الدنيا وما انتفعوا

لم يمنعوا الناس يوماً بعض ما جمعوا إلا لكي يمنحوهم كل ما جمعوا

أو قول نزار قباني في ظفْر المرأة التي تنشبُه مخلبًا في عنق الرجل وجسده إذا ما اهتاجت غريزتها:

... أخاف إن جُنَّ الهوى أن تشهريه خنجرا

أو قول بدويّ الجبل في الأمّة الخانعة أمام المستبدّ الظالم، واصفةً خنوعها، تجميلاً له، بأنَّه ممارسة لفضيلة المغفرة لمن أساء إليها:

تُغضي على الذل غفرانًا لظالمها، تأنَّق الذل حتى صار غفرانا

أو قول بولس سلامة واصفاً طول عهده بالفراش، لمرضه، حتى توحَّد معه لتمادي التصاقه به:

إنَّ حظّي من الحياة سرير صرت منه فلم يعد خشبيّا

أو قول أحمد الصافي النجفي معتزًّا بكبر أحلامه حتى لا نظير لها في الكون:

حماني من التقليد ما عشت أنني إذا رمت أمرًا لم أجد مَن أقلّد

أو قول الشاعر القرويّ استقاءً من الآية الكريمة: "ولكم في القصاص حياة":

أحسِنْ إليهم بالاساءة إنّما   ترويض ذي نابٍ من الاحسان

أو قول هذا الشاعر نفسه ردًّا على الدعوة إلى المحبة المتبادَلة بين الناس التي وعظهم بها السيّد المسيح في حين أن هذه الموعظة لا تجدي مع الوحوش:

"أحبّوا بعضكم بعضًا" وعظنا   بها ذئبًا فما نجَّت قطيعا

أو قول إيليا أبو ماضي ردًّا على الدعوة إلى الزهد بالدنيا والتماس السعادة في الآخرة، وهي التي تثني الفقراء والكادحين عن المطالبة بحقِّهم في الحياة.. ملوّحةً لهم، في المقابل، بالنعيم الأبديّ:

لا ينجّي الشاة من سغبٍ   أنَّ في أرض السهى عشبا

أو قول رياض المعلوف واصفًا ترجُّح والدته بين الموت والحياة لدى نزعها الأخير:

نصف يعيش لقاء نصف مائت   والموت بينهما يروح ويرجع

أو قول الأخطل الصغير معبّرًا عن تشبُّث العجوز بالحياة عندما يُشرف على النهاية حتى ليفتدي نفسه بألفٍ من الولائد البازغة:

مَن كان من دنياه ينفض راحه   فأنا على دنيايَ أقبض راحي
إني أفدّي كل شمس أصيلةٍ   حذر المغيب بألف شمس صباح

أو قول فوزي المعلوف في الإنسان الذي لا يؤسف على غيابه عن هذه الدنيا إلا بقدر ما أحسن صنعًا في حياته للمحتاجين إلى يده البيضاء، فوازى الشاعر بين الدموع المكفكفة بمنديل هذا الإنسان والدموع التي تُذرَف حزنًا عليه:

لستَ تُبكى إن مُتَّ إلا بمقدار   دموعٍ كفكفتَها في حياتِكْ

أو قول أنطون قازان معطيًا صورةً فنية عن الترابط المسمّى في علم النفس *association* بين نغم من الأنغام وذكرى من الذكريات، فإذا النغم يبعث صورةً

كانت هاجعةً في الذاكرة، وهكذا ينقلب الصوت الموسيقيّ الذي يقع في حاسة السمع إلى طيفٍ مما يعود التقاطه إلى حاسَّة النظر:

نغـــم يذكّرنــــي حبيبًا غابرا، ما أوجع الأسماع بتنَ نواظرا

أو قول جورج صيدح في كأس الشراب التي تزيد رشفَها لذّةً كثرةُ الشَّاربين منها قبل محتسيها الآن:

رُبَّ كــأسٍ زاد فـــي لذَّاتهــا أثـــر الأفــواه فـــي حافاتها

أو قول بولس سلامة يريد أنّ الإفضاء بآلام النفس للغير يزيدها إيلامًا ولا ينفّس عنها، مشبِّهًا ذلك بالنصل المغمَد في الجسد الذي يؤلمه انتزاعه منه أكثر ممّا آلمه إغماده.. فقال:

رُبَّ نصـــل يكون آلَمَ ما فيه هنيهـــات نزعِــه وانتشالـــه

أو قول قبلان مكرزل (لنردَّ إليه بعض حقه) في طغيان الجمال حتى ليروّع بمقدار ما يمتّع الناظر إليه: "وفمٌ رهيب الحُسن".

أو قول الياس أبو شبكة مخاطبًا الحاكم المستبدّ بمعنى القول المأثور: "يوم المظلوم على الظَّالم أشدّ من يوم الظَّالم على المظلوم":

خفّــف عتوَّك واغسل قلبــك الجاني، للظلـــم يـــوم وللمظلـــوم يـــومـــانِ

وقوله في القصيدة نفسها يريد أنّ سيادة الحاكم على شعبه ليست بسلطته الرسمية بل بسيطرته على قلوب رعاياه:

مـــا كان سلطـــان هذا الشعب سيّده، إنَّ السيـــادة مـــا احتـــاجت لتيجـــانِ

أو قول رشدي المعلوف عن الأمهات يريد أنّ كلّ السعادة لديهنَّ، وكلّ نعيم الحياة، هما بالفرح في قلوب أولادهنّ، وكلّ الشقَّاء هو بما يعتريهم من ألم، فجعل فردوس الأم، أي جنَّتها الموعودة، في بسمة ينشقّ عنها ثغر ولدها، وجحيمها في أنَّة يصعّدها صدره:

فـــردوسهـــنَّ وبؤسهـــنَّ ببسمـــةِ منّـــــا وأنَّـــــه

وسطوع هذه الالتماعة هو في أنَّ بسمةً صغيرةً على فم الطفل تصعد بأمّه إلى الجِنان، وآهةً بسيطةً منه تنزل بها إلى دركات الجحيم.

أو قول عمر أبو ريشة، أخيرًا، يريد أنّ حامل السيف لا يشحذه وينتضيه خدمةً لغاية نبيلة بل استجابةً لنزعته البربريَّة المتعطِّشة إلى سفك الدماء: "مَن يحمل السيف لا يبري به قلما".

***

هذا عن الالتماعة الفنّية في الشعر، أما الشرطان الأساسيان له فهما النفَس الشعريّ واللغة الشعريَّة.

النفَس الشعريّ ظاهرة تُحَسُّ ولا يبرهَن عليها. فالقصيدة ذات النفَس الشعريّ تجري على سَلسَلةٍ شعريَّة كأن روح الشعر تسري في أوصالها، فإذا لم تتنسَّم روح الشعر في ما تقرأ لم تشفع لهذا الذي تقرأه صياغة أو فكرة يتضمَّنها.

أجل، ظاهرة خفيَّة هذا النفَس الشعريّ، يشعر بها مَن يقرأه دون أن يستطيع شرحها وإدراك كنهها. فمن الشعراء مَن يتعب على صقل شعره، وانتقاء ألفاظه، ونسجه نسجًا بليغًا متقِّنًا واستعمال الأشكال البيانيَّة فيه، ولكنَّ هذا الشعر مع ذلك يأتي أشبه ما يكون بالجثَّة المزيَّنة.. ولكن لا حياة.

وهناك شعر بسيط إلى أبعد حدود البساطة، يخلو حتى من معنًى ذي قيمة، إلا أنَّ له وقعًا شعريًّا في نفس القارئ، ولتوالي كلماته رنَّة خاصَّة تختلف عمقًا باختلاف درجة الشاعريّة عند كلٍّ من الشعراء.

هذا النفَس الشعريّ هو ما يُحدث فينا الرعشة الجمالية، أي النشوة الإستاطيقية. وهو ذو ألوانٍ متعددة، فمنه ما يتمثَّل بتوتُّرٍ في نبْض البيت كما في شعر عمر أبو ريشة، أو بعمق قرارٍ للأبيات يجعل وقعها في النفس قويًا ونافذًا إلى أغوارها كما في شعر

صاحب "أفاعي الفردوس"، أو بلهجة هامسة كما في شعر يوسف غصوب. المهمّ أنّ هناك "سياقًا" شعريًا للقصيدة نشعر به عندما نقرأ شعرًا حقًا، حتى إذا ما انتفت الشاعريّة الصادقة لدى ناظم القصيدة لم يتوفر لنا شعور من هذا النوع ولو بدا أن عمله "الشعريّ" هو ثمرة جهد ومحاولة واضحة لإخراجه بحلَّة فنِّية طريفة من أجل أن يكون شيئًا جديدًا أو على الأقل شيئًا مميَّزًا.

قد يعترض معترض على جعلنا الشاعريَّة درجاتٍ عند الشعراء، فنُحيله، جوابًا على اعتراضه، إلى المقارنة بين شاعرَين: صلاح لبكي شاعر شاعر، لا شكَّ في شاعريَّته، ولكن هل شاعريَّته هذه هي في مثل قوّة شاعريَّة الياس أبي شبكة وعمق وقعها في النفس؟

أجل، للهجة الشعر، لصوته، طبقات مثل طبقات الصوت في الغناء: عالية المستوى أو منخفضة، وهذا ما دعوناه بعلوّ النبرة الشعريَّة أو التوتُّر العالي في نبْض البيت، أو بعمق القرار وبُعد الوقع في النفس.

وإلى جانب النفَس ينبغي أن تجري القصيدة على لغة الشعر. فللشعر "جريٌّ" خاص في توالي كلماته، بمعنى أنّ طريقة الكلام العاديّ في التخاطب والتحادث، أو في المراسلة، لا تلائم طابع الشعر ولو سُكبت في قالبه الخارجيّ أي في أوزانه وقوافيه. ذلك أن هناك *tournure* خاصَّة للكلام حتَّى يأتي شعريًا، وعذرًا إذا لم أوفَّق إلى مرادفٍ عربيّ دقيق لهذه الكلمة الأجنبية، ولعلَّ كلمة "أداء" أو "سكب"، أو عبارة "إنسياب شعريّ" تفي بالغرض إلى حدٍّ ما، أو الكلمة العاميَّة "كرجة"، إذ إنَّ للعبارة الشعريَّة "كرجة" تتفرَّد بها ولا يماثلها توالي الكلمات في العبارة العاديّة.

حتى إذا ما توافر النفَس الشعريّ واللغة الشعريَّة في القصيدة جاءت المحسِّنات الباقية تزيد في الخير، أي تقوِّي القصيدة وتُسهم في إغنائها.. ولو لم تفقد القصيدة، في حال انعدام هذه المحسِّنات الإضافية احتمالاً، عنصر الشعر.

من الأمثلة على هذه المحسِّنات نحت الألفاظ، وحلاوة النغم، وفخامة البناء، والتوشية، والزخرفة، والترصيع، وسعة الخيال، وعمق الفكرة. هذه كلُّها لها تأثير في زيادة جمال القصيدة وبالتالي زيادة المتعة في قراءتها أو سماعها، إلاَّ أنَّها تظل من الكماليَّات التي يمكن الاستغناء عنها دون أن تفقد القصيدة خصائص الشعر. فهي من نوع التَّرف الإضافيّ، والكماليّ ليس من الضروريَّات كما نعرف، بل هو عامل مساعد لا أكثر.

فرُبَّ قصيدة خلت من ذلك كلِّه وظلَّت روح الشعر تترقرق فيها، فإذا كان صدر الشاعر عامرًا بالشعر أفاض من شاعريَّته على أبياته فتأتي شعرًا لا يحتاج إلى أيِّ عنصرٍ متمِّمٍ آخر لتكتمل له الصفة.

ورُبَّ قصيدة شُذِّبت، ونُحتَت، وصُقلَت، وانتُقيَت لها الألفاظ الموسيقيَّة، ورَحُبَ فيها الخيال، وصدرت عن عاطفةٍ في نفس الشاعر بدت مخايلها فيها (الشعر الحماسيّ أو المتألِّم)، إلى علوّ معنًى ومتانة مبنًى، وظلت رغم هذا الجهد بعيدةً عن روح الشعر، عن سرّ السحر الذي فيه. فحاشا للشعر أن يكون جمعًا لصفاتٍ متفرِّقة بحيث يرتقي في السلَّم الشعريّ بمقدار ما يشتمل على المزيد منها. الشعر إمَّا أن يكون شعرًا أو لا يكون، والمقياس بهذا الصدد هو لهجته ونبرته الشعرية، هو "ثوب الشعر" تكتسيه القصيدة، فنقرأها أو نسمعها ثم نقول: "أجل، هي من طينة الشعر، من معدنه، من عنصره، من نبعته ومادَّته".

فكم من قصيدة سربلها الشعر ورفرف على أبياتها كالنسم رغم بساطتها، وكم من قصيدة رُكِّبَت تركيبًا بأدواتٍ من التفنُّن على أنواعه من تجديدٍ في الشكل وغرابةٍ في الالتفاتات، يُراد من ذلك فرضها على الشعر على أنها منه، فما أجداها هذا المسعى ولا إتقان الصُّنعة. ولا أعني بالصُّنعة الهيكل اللفظيّ فقط، بل والمضمون المجتَهَد في توليد معانيه، وقد ذهب "تعب" الشاعر على كليهما سدًى.

هذا لا يعني عدم امتياز الشعر الذي جمع المجدَين، مجد الطبيعة الشعريَّة في تكوينه، ومجد العمق والفكرة العالية الجليلة والاتقان في إخراجه، على الشعر المكتفي بالتوشُّح بسربال الشاعريَّة، مستريحًا إلى هذا المجد الوحيد ونائمًا عليه. ولكنَّ الأول إذا خلا من "السَّحبة" أو "النَّغمة" الشعريَّة لم يُجْدِه نفعًا عمقه وجلال فكرته، أما الثاني فيظلّ شعرًا ولو أضيفت إليه صفة "الخفيف" أو "السطحيّ". الفرق بينه وبين الشعر ذي المعنى الراجح أو الشعر "المشغول" نسجًا ونحتًا هو فرق نسبيّ لا نوعيّ، خلاف هذا الأخير إذا لم تتحقَّق فيه صفة الشاعريَّة، إذ يبتعد عن الشعر ابتعادًا نوعيًا، ولنبحث له عندئذٍ عن اسمٍ آخر غير الشعر إذا رأينا فيه رجاحة فكرٍ أو توفيقًا فنيًا من بعض النواحي.

ورُبَّ سائلٍ كيف يكون هناك "توفيق فنّي" في القصيدة ولا تكون شعرًا؟ فنجيبه بأنَّ منابر الزجل تتخلَّلها طرائف كثيرة يتفنَّن فيها القوَّالون، فهل تُنسب هذه الطرائف إلى الشعر الشعر؟

ورُبَّ سائلٍ أيضًا كيف تتوازى الشاعريَّة الخفيفة في فكرتها ومعانيها مع القصيدة المثقلة بالمضمون الراجح الوزين، فنقول له إن شوبان لا تحمل موسيقاه ما تحفل به موسيقى بيتهوفن من عظمةٍ وأبعادٍ في ما تعبِّر عنه، ومع ذلك فإنَّ شوبان يظلّ موسيقيًا حقيقيًا من قمَّة رأسه إلى أخمص قدمَيه، يظلّ ذوبًا من الموسيقى الصادقة التي لا يُختلفُ على صحَّة هويَّتها الموسيقيَّة، وهو وبيتهوفن من هذه الناحية سواء بسواء، وهكذا الشعر.

وهنا لا بدَّ من الوقوف عند آراء بعض مفكِّرينا وأدبائنا الذين لا يرَون شعرًا إلاَّ حيث يوغل الشاعر في الأمور العميقة من حقائق الوجود، والمسائل الغيبيَّة، وغاية الحياة وملابساتها، والخير والشرّ، والبواطن والخوافي القابعة وراء الظواهر وما إلى ذلك، وهو ما تجلَّى لدى أمين الريحاني الذي لم يجد في الشعر العربيّ القديم

كلِّه إلاَّ شاعرَين: أبو العلاء المعرّي وعمر بن الفارض.. لأنَّهما تناولا هذه المسائل، متجاوزًا قوَّة شعر المتنبِّي، وديباجة البحتري ورقَّة أبي نوَّاس، وما تجلَّى كذلك لدى ميخائيل نعيمة في كتابه "الغربال"، الذي لم يقفْ، عند تناوله شعر أحمد شوقي، إلاَّ عند بيت واحد خاطب فيه شوقي القائد البريطاني الظافر على العثمانيِّين أللَّنبي بقوله: "ما أشبه المنصورَ بالمكسور" (مع أنَّ هذه "المكسور" عطَّلت الشعر بالمرَّة)، وذلك لأنَّ شوقي، في رأي نعيمة، نفذ في هذا البيت إلى لُبِّ الأشياء متخطِّيًا قشورها الخارجيَّة، فرأى الهزيمة والنصر واحدًا، أي نفى التناقض البادي للأنظار القصيرة لينفذ إلى البعيد، إلى الحقائق المتوارية التي لا تبصرها غير الأعين التي تخترق الحجب.

وقد حاول نعيمة أن يجعل شعره على هذا النمط، فإذا ديوانه "همس الجفون" شعر فكريّ إلى أبعد الحدود، ولكنَّ أنوفَنا، مع الأسف، لم تتنسَّم فيه رائحة الشعر الحقّ، ولعلَّ حاسة الشمّ عندنا "قصيرة" كـ "قِصَر نظر" مَن لم يروَا في الهزيمة والنصر مزيجًا مختلطًا لا فرق بين أحدهما والآخر.

لا بل إني أذهب إلى القول إنّ بيتَين ليس فيهما شيء غير عاديّ من حيث المعنى لفؤاد سليمان:

غنِّ أحبُّك أن تغنِّي وتحدِّث الأطيار عنّي

غنِّ فما عرف الهوى أحلى على النغمات منّي

هما أصدق شاعريَّةً من كلّ ديوان نعيمة الحافل بالقضايا والمسائل والحقائق والتأمُّلات والأفكار.

***

هذا من حيث مقوّمات الشعر أي عناصره، إنما هناك ناحية أخرى يجدر عدم إغفالها لأنها أُقحمت بين شروط الشعر إقحامًا لغاياتٍ عقائديَّة دينيَّة أو سياسيَّة، تلك

هي تناسُب موضوع القصيدة مع الشعر أو عدم تناسُبه. فمنهم مَن يعتبر أنّ الشعر يجب أن يتسامى خلُقيًا ليستحقَّ تسميته، لأنّ الابتذال في المشاعر أخو الابتذال في المعاني، والإسفاف في الأغراض التي يعبّر عنها الشعر أخو الضحالة في التفكير.

ومنهم مَن يرى أنّ الشعر، ليكون شعرًا، ينبغي أن يتوافرَ فيه العنصر الإنسانيّ، بمعنى أنَّه يجب أن يعبِّر عن قضايا الإنسان، ويتجنَّد للدعوة إلى مثُل عليا.. وخدمة هذه المُثُل والمنافحة عنها، وأن ينتظم في سلك رؤية معيَّنة لحقوق الشعوب ونضالها من أجلها. فإذا كان الشاعر يصدر في شعره من موقع معادٍ لهذه الحقوق، أو إذا كان "برجعاجيًا" محايدًا، بعيدًا عن الخوض في شعره في معترك الحياة والمصير، أو إذا كان ذا نظرة تشاؤميَّة مظلمة إلى مستقبل وطنه ومستقبل الإنسان بوجهٍ عام.. بدلاً من التفاؤل والتبشير بالغد الأنور الزاهي والمساهمة ضمن نطاقه في الوصول إليه، فشِعر هذا الشاعر لا يستحقّ أن يدعى شعرًا لأنّ قبح موضوعه يُسدل عليه رداء القبح.

ولكننا، في نظرة موضوعيَّة إلى الأمور، نتساءل هل من المستحيل على الشاعر أن يقدِّم عطاءً فنيًا تنطبق عليه مواصفات الشعر بقطع النظر عن الاتجاه الفكريّ لهذا العطاء؟

من الناحية الخُلُقيَّة أولاً ألَم يصوِّر شعراءٌ الفحشاءَ والتهتُّك والفجور تصويرًا فنيًا رائعًا؟ ثم ألَم تؤلِّف مشاهد الحروب والدماء الجارية أنهارًا مادَّة الملاحم الخالدة في الآداب العالميَّة؟ جمال القسوة والعنف هذا هو أشبه بجمال مشهد الرعود القواصف والغيوم المتلبِّدة والسيول الجارفة والرياح الهوجاء، التي، على ما تخلِّفه من خرابٍ ودمار، تشكِّل لوحةً ساحرةً من لوحات الطبيعة.

فالذين يريدون من الشعر أن يراعي حرمات الأخلاق لا يأبهون للفن بحدّ ذاته بل همُّهم تسخير الشعر لداعٍ آخرَ لا نجادل في كونه وجيهًا أو غير وجيه، بل كل مـــا

نقوله إنّ محتوى الشعر الخارج على قواعد يحترمها المجتمع ويتمسَّك بها ليس سببًا لانتفاء صدق الشاعريَّة فيه.

وهكذا الذين يريدون من الشعر أن ينضوي في خدمة قضيَّة، فالقضيَّة هذه تهمُّهم أكثر من الشعر، ولا بأس عليه، في عرفهم، أن يضحِّي بمجالات يستطيع أن يُبدع فيها من أجل الاستجابة لواجبٍ مفروضٍ على الشعر كما هو مفروض على أيّ حقلٍ آخر من الحقول، لأنّ القضيّة مقدَّسة وترجح، بالتالي، على كلّ شيء.

والحقيقة أنَّه لا حَرَج عليهم في أن يوفِّقوا بين نزعتهم التي يدينون بها وبين مقتضيات الفن الشعريّ إذا أرادوا الاستفادة من قوَّة التأثير التي للشعر ليجعلوا منه منبر دعوة، أمّا أن يسخَّر الشعر لينحرف عن رسالته الأساسيَّة وهي بعث النشوة الفنيَّة في النفوس من أجل أداء رسالةٍ أخرى هي من اختصاص سواه، كالموعظة أو الكرز بفكرة معيَّنة وحشد الأنصار لها، فذلك من نوع الطلب إلى المحامي، مثلاً، أن يبني جسرًا أو إلى الطبيب أن يبرِّئ متَّهَمًا. فالإقناع بصحَّة مذهب من المذاهب هو من اختصاص علم الجدل (المنطق) والفلسفة واللاَّهوت وعلم الكلام، والإقناع بوجاهة قضيَّة سياسيَّة، أو اتجاهٍ سياسيّ، هو من اختصاص الدعاوة والإعلام، والدعوة إلى الفضيلة من اختصاص الدِّين وعلم الأخلاق، ويبقى للشعر ميدانه الخاص.. وهو أنَّه فنّ كلاميّ يبعث الانشراح الإستاطيقي، أي الرعشة الجماليَّة، في النفس، كما أنّ الموسيقى فنّ صوتيّ والرسم فنّ بصريّ. ومتى توافر هذا الشرط، شرط إثارة النشوة الفنيّة، فلا يمكن الانتقاص من قدر الشعر بداعي أنه لم يراعِ اعتباراتٍ أخرى، يكفيه أنَّه انسجم مع نفسه وحقَّق الغرض منه. إنَّه ليس والإيديولوجيَّة والأخلاق صنوَين، دون أن يعني ذلك عدم إمكان أن يتلاقى معهما عندما يشكِّلان مادةً صالحةً لإخراج القصيدة إخراجًا شعريًا.. أو عندما لا يشكِّلان عقبة أمام الانسكاب الشعريّ للأبيات.

أجل، ينبغي ألاَّ يُفهم ممَّا قلت أنَّ الشعر يجب أن يخرج بالضرورة من حظيرة الأخلاق، أو أن يتجرَّد من المضامين المتعلِّقة بالمجتمع والحياة، كلّ ما أردتُ قوله إنَّه ينبغي عدم حصره لزامًا ضمن حظيرة من هذه الحظائر. فكلّ ما يُرجى من الشعر أن يكون عمليَّة فنيَّة ناجحة ضمن ما سبق إيضاحه حول مفهوم الفنّ الشعريّ، ثم لا يختلف الأمر بعد ذلك إذا كان اتجاه مضمونه إلى هذا المنحى أو ذاك، إنَّه يظلّ شعرًا في الحالَين.

الأخطل الصَّغير: شخصيَّته وشعره

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" – باب "شخصيَّة العدد" – السنة الثانية – العدد السادس – ١٥ حزيران – ١٥ تموز ١٩٥٦؛ كما نُشرت في مجلَّة "الرحمة" – السنة الرابعة – العددان السابع والثامن – تمُّوز وآب ١٩٦٨.

ولــربمـا خــدعتــك صفحة هــادئ   منـــي وفـــي الأحشاء عصف رياح

إنـــي إذا جنّــت ريـــــاح سفينتـــــي   ذهـــب الجنـــون بحكمـــة المــــلاّح

وهو كذلك هذا الهادئ، المتناهي هدوءًا، في مظهره، إذ تراه بمشيته المتأنِّية وتسمع صوته الخافت، حتى إذا بدأ بالحديث أو بإنشاد شعره رأيت العصبيَّة في حركات يدَيه، تلك العصبيَّة التي لا يخفى أنها صادرة عن حيويَّة واتِّقاد في هذا الكيان الشاعر. أمَّا وجهه، في أثناء الحديث والإنشاد، فإنّ قسماته ترتعش برهافة، كما ترتسم تأثُّراته على سيمائه بوضوح حتى لكأنَّك تقرأ انفعالاته على صفحة الوجه. فإنَّني ما شاهدت قسمات تطيع عوامل صاحبها النفسيَّة وتنطبع بها بسرعة وجلاء إلى الدرجة التي كنت أشاهدها في ملامح الأخطل الصغير. وممتع عندئذٍ أن تنظر إلى عينَيه كيف تتَّسع حدقاتهما، وكيف "تزقَّان زقًّا" متنقِّلَتَين برشاقة كأنّ حركتهما مستقلَّة عن حركة الوجه عمومًا. إنّ حيويَّة الشباب وغليانه لا يمكن تصويرهما بأفضل من التمثيل عليهما بإبراق عينَي هذا الشيخ الهرِم وتحرّك إنسانَيه بما يشبه التراقص.

هذا ولم نتحدَّث بعد عن انشداد الأخطل إلى حبل الجمال، و"هبوبه" الذي لا يمكن له أن يخفيـــه عند مرور طيفٍ عليه مخايل الحُسن. وقد عبَّر عن ذلك أنطون قـــازان

عندما قال فيه: "هذا المتَّكئ على عصاه، يمشي الهوينا لفرط ما أثقله جناحاه، ما أعجله إذا هلّ الجمال، أو لاح بارق في محيّا".

وما بيتاه اللَّذان استهللنا بهما هذه الكلمة إلا تعبيرًا عن هدوئه الظاهري حين البراكين شبوب في قرارته لدى وجود شرارة تضرم نارها.

ولقد شهدتُ الأخطل يومًا وهو غاضب لأمرٍ، فكان، بعد أن يعود إليه صفاؤه وانسجامه، إذا أعيد تذكيره بما أغضبه، ولو على سبيل المزاح، تتغيَّر ملامحه بسرعة البرق، ويعود إليه تجهُّمه ونفرته، وإذا كل ما يعتمل في داخله مرتسم على مَطَلّه البادي، ولعمري ما هذا بطبع الهادئ ولا هكذا يكون.

ولا تفوتني، في معرض رسم صورة عن نفسيَّة الأخطل، الإشارة إلى البسمة الدائمة التي تطفو على ثغره وفيها تهكّم.. لا على محدِّثه بالضرورة، أو على مَن حوله، بل هو تهكّم ملازم له وعامّ، يتجلَّى ولو لم يكن بقرب الأخطل أحد من الناس. فكأنَّما هكذا يواجه الحياة وينظر إليها، كأنَّما هذا موقفه من العالم الذي يحيطه.

حتى ولو تقلَّصت البسمة فإنَّما التهكّم يظلّ عالقًا مكانها يبرز في كيفيَّة استدارة الذقن وانطباق الشفتَين، تشترك في ذلك النظرات.

***

شعر الأخطل الصغير يمتاز بخاصَّتَين هما رصيده الأهمّ لدى إدلال كلّ من الشعراء بما يملك عنوة عن سواه.

ولإعطاء فكرة عن أولى هاتَين الخاصَّتَين نعود إلى ما كان عليه الشعر العربيّ منذ بداية عصر النهضة إلى ما قبل شاعرنا. فقد كان هذا الشعر نسخة طبق الأصل عن شعر العصور العربيَّة القديمة: بناء مصقول، لا نبوّ في حجارته ولا شذوذ، وفخامة

هيكل، وقوّة بنيان ومتانة تركيب، إلاَّ أنَّه لا يعرف النفحة النديَّة والبلل، ولا يتسربل بوشاح يعطيه لونًا خاصًا.

كان هذا الشعر مقدودًا من معدن صلب، وناصعًا مجلوًّا كأنَّه الزجاج الشفَّاف، أو، على الأصحّ، كان بناء بدون طلاء خارجيّ، عمارة لم يُدهَن إسمنتها وخشبها، فكلّ العمائر التي من هذا النوع، بالتَّالي، متشابهات تقريبًا، إذ يصعب التمييز بين شاعر من شعراء هذه الفئة وآخر.

أجل، كان شعرنا التقليديّ مبنيًّا من حجارة متقنة النَّحت والصُّنع ولكنَّها حجارة على كلّ حال، وهكذا جاء هذا الشعر يصلصل صلصلةً، وتقع كلماته الواحدة على الأخرى كما يقع الحديد على الحديد، وهو، بتعبير آخر، يصطفق اصطفاقًا، في نزوله على السَّمع.

وهنا طلع الأخطل الصغير آتيًا بشيء جديد للشعر العربيّ، هو هذه النداوة إذا أردنا أن نعبّر عن قصدنا بكلمة. فمنذ أن أطلّ بشارة الخوري على دنيا الشعر أصبح بإمكاننا أن نقسم الشعر العربيّ قسمَين: صخريّ مستخرَج من المقالع، وحريريّ كأنَّه ورق الورد الذي يحلو مضغه في الفمّ. هذا دون أن يجدِّد هذا الشاعر بالمعنى النقدي للتجديد، أي بتطعيم شعره بلقاح الشعر الغربيّ، بل بقي شعره عربيًا صافيًا لا يغشاه طابع دخيل. هذا بينما لدينا من الشعراء مَن تحسب شعرهم غربيًا مترجمًا إلى العربيّة، إذ ليس هناك كبير فرق بين سعيد عقل وجورج شحادة أو فاليري، ولا بين أبي شبكة وموسِّيه أو بودْلير، ولا بين جبران وولْيَم بلايْك أو نيْتشِه، ولا بين أبي ماضي والشعراء الإنكليز أو الأمريكيِّين.

وهذه الليونة الأخطليَّة كانت انقلابًا في الشعر على ما توارثناه حتَّى مجيئه. وشاعرنا، في أحاديثه الخاصَّة، كان يسمِّي هــذه الظاهرة التي أتـــى بهـــا "زومًا".

فالشعر النديّ الرطب هو شعر يحتوي على زوم، أي على نسغ يفتقده الشعر المرصوف حجارةً حتَّى ولو كانت من رخام.
هذا دون أن ننكر كون الشعر العربيّ الذي بقي تقليديًا في عصورنا الحديثة عرف الرقّة في المواضيع العاطفيَّة والوجدانيَّة، ولكنّ النسيج الذي حيكَ منه هذا الشعر يظلّ، في جميع الأحوال، نسيج القصيدة العربيّة عمومًا، ومن هنا فشعر شوقي، مثلاً، يظلّ مبناه واحدًا سواء رقَّ في غزله وشجوه أو "تعنتر" في حماسيَّاته ووطنيَّاته؛ إنَّ "قماشة" شعره تظلّ غير تلك البليلة الخضلة التي تلين في اليد.
وغدا هذا الشعر أيضًا يتسربل بوشاح يخلو من مثيله الشعر المألوف، هذا الذي لا يكتسي برداء يُكسبه طابعًا يتفرَّد به عن سواه، بل هو، كما سبق أن قلنا، أشبه ببناء غير مطليّ، أما شعر الأخطل الصغير فملوَّن بالاخضرار من ثوب الطبيعة، أو بغيره من الألوان التي تزهو بها المروج والخمائل والرياض.
شعر الأخطل أشبه بحفيف الأغصان أو خرير السواقي، إذ له صوت النسيم عندما يداعب أوراق الشجر أو يسرح على صفحة الماء. إنَّه يتهدَّل في هلهلة حلوة، وقد أصاب بعدوى الملمس الناعم، ولين العود، شعر ثلاثة من معاصريه: أمين نخلة، وبدويّ الجبل، وإلى حدّ ما بولس سلامة. فأمين نخلة، وهو صائغ الكلمة، لم يُصغْها من كرائم الحجارة حتى لا تأتي صلبة جامدة، بل كوكبها من أوراق الأزهار، تاركًا لسعيد عقل أن ينحت من شعاف الجبل. أمَّا "البدويّ" فالنعومة عنده وصلت أحيانًا إلى حدّ الملاسة التي تنزلق معها الأبيات، لدى تلاوتها، على اللِّسان انزلاقًا، وتكاد تعكس المرئيَّات لفرط ملاستها وتلاليها.
وهكذا اكتسب شعر كل من هؤلاء لونًا بما أصبح له من طابع خاصّ، ووقع خاصّ في الأذن، ولم تعد الصلصلة صوته الوحيد، تشترك معه فيها كل بنات الشعر المجبول بالطينة الموروثة دون تمييز ما بينها.

ولا يعني هذا أنَّ شعر الشعراء الذين لم يتأثَّروا بما جاء به الأخطل الصغير يتدنَّى بالضرورة عن شعره وشعر أمثاله، فهناك شعراء لهم من الدَّفق الفوَّار في قصائدهم، والتيَّار الجارف، وقوَّة البيت في مبناه ومعناه، والنَّفَس الشعريّ الصحيح، والأداء الأصيل، والتنسيق البيانيّ، والوثبات المتَّصلة.. والمنتقلة بنا من قويّ إلى أقوى في المعاني آخذة بنا تصاعديًا إلى القمَّة، لهم في ذلك كلِّه ما يملأ حنايا النفس ويفعم جوارحها بالنَّشوة فإذا هي لا تطلب من هذا الشعر شيئًا بعد فيكتمل، حتى ولا الاخضلال والبلل اللَّذَين قد تتساهما في هذه الحال. ففي هذا الشعر من الصفات ما يغني عن الصفات الأخرى بالكليّة، فلا نُحسّ ونحن نقرأ قصيدةً قويَّةً من هذا النوع بأنَّها ذات قصور عن غيرها، بل إنَّها، في نوعها، قد لا يلائمها شيء مضاف، بل هو يُفسدها ويضيِّع عليها حالتها الشعريَّة ولهجتها الكفيلتَين وحدهما بتحقيق روعتها. من هؤلاء الشعراء: القرويّ، الجواهريّ، أبو ريشة وحافظ جميل، وكثيرون غيرهم من معاصريهم أو من شعراء الجيل الذي سبقهم.

وفي حركة مقابلة لحركة الأخطل الصغير تمَّ انقلاب آخر على الشعر العربيّ التقليديّ من جانب الشعراء الذين تأثَّروا بأدب الغرب.. واكتسب شعر كلّ منهم، بفعل ذلك، لونًا خاصًا. فإذا الشعر عند يوسف غصوب ذو جوٍّ حالم يشيع فيه الهمس، وتحلو الإغفاءة الخفيفة، وإذا هو عند سعيد عقل، في شعره الملحميّ والمسرحيّ، ذو جوّ رماديّ اللون ككلّ الشعر الرمزيّ، كأنه عابق بدخان المجامر، أما الياس أبو شبكة فهو، في "أفاعيه"، ذو الصوت المكهرَب بأسلاك التوتُّر العالي، فإذا شعره على ارتفاع صارخ في حرارة نبضه، وإذا صوته ينش نشيشًا كالنَّار وهي تأكل الهشيم.

***

الخاصَّة الثانية للأخطل الصغير هي خصب شاعريّته وغزارة مددها. وللخصب هنا معنًى ينجلي لنا عندما نتحقَّق من انقسام الشعر انقسامًا آخر غير انقسامه إلى بنائي مرصوص ورخص طريّ. ذلك أنّ من الشعر ما يسير في دفق غنيّ مرتاح، تحسّ إزاءه بأنَّك أمام مجرًى من المجاري المندفعة. فالقصيدة هي عبارة عن سحبات كالتيَّار، وموجات متَّصلة متلاحقة وشلاَّل هابط، أو هي سلك تنقر عليه فيروح في ارتعاشة لا تهدأ ولا يُعْوِزكَ إلى نقرة ثانية ليعود إلى الارتعاش. إنَّه شعر دفَّاق كما لو انَّه يجتاح في طريقه كل شيء، شعر يجيش جيشانًا كالنَّهر الهادر.

ومن الشعر، في المقابل، ما هو جميل يحلو على القلب، ولكنَّه يأتيك في مشية متأنِّية كثيرة الاعتدال، فيبدو كالمتردِّد في خطوه، أو كأنَّ صاحبه يتلفَّت يمنةً ويسرةً قبل أن ينطق بكل بيت منه.

من شعراء الفئة الأولى عمر أبو ريشة، وبدويّ الجبل، والجواهريّ، وبولس سلامة والأخطل الصغير، ومن شعراء الفئة الثانية أمين تقيّ الدين، ونسيب عريضة، ونعمة قازان، وابراهيم طوقان والدكتور حبيب ثابت.

هذا ما عنَيناه بخصب شاعريَّة الأخطل الصغير، وهي ميزة لا يتفرَّد بها إذ يشاركه فيها مَن ذكرنا وغيرهم، إلاَّ أنَّها تظلّ ميزة عالية تدلّ على رصيد غنيّ في النَّفس الشاعرة، هذه التي لها، في خزانة الشعر، أكثر من رصيد.

حكاية العمر في غزل أبي شبكة

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" – عدد ممتاز خاص بالشاعر الياس أبي شبكة – السنة الثانية – العدد الخامس – ١٥ نوَّار – ١٥ حزيران ١٩٦٥

أعطى الياس أبو شبكة في مدَّة حياته القصيرة أربع مؤلَّفات غزليَّة هي: غلواء، أفاعي الفردوس، نداء القلب وإلى الأبد. وهي قد جاءت هكذا بحسب ترتيبها الزمنيّ، فقد نظم "غلواء" بين سنتَي ١٩٢٦ و١٩٣٢، ونظم "أفاعي الفردوس" بين ١٩٢٨ و١٩٣٨، وظهر "نداء القلب" في سنة ١٩٤٤، وتبعته "إلى الأبد" في ١٩٤٥. وقد انطبع كل من هذه المجموعات بطابع السنّ التي كُتبت المجموعة فيها أو السنّ التي تتحدَّث عنها، وطابع مرحلة الحياة التي كان يمرّ فيها الشاعر آنذاك من بكارة وسذاجة إلى نضوج وتجربة واختبار. وإنَّه لمن الممتع حقًا أن نستعرض هذه المؤلَّفات على ضوء الحقيقة المذكورة، فهي الوجه الصحيح الذي ينبغي درس أبي شبكة على أساسه. ذلك لأنَّ شاعرنا كان صادقًا بطبيعته إلى أبعد الحدود، تتراءى لنا في شعره نفسيته وأحاسيسه وآراؤه كما هي في الواقع ودون زيف وتكلُّف ورياء. فإذا وقفنا على حكاية الحب في "غلواء" وجدناه حبّ شابّ في بدء تفتُّحه على حقائق الحياة، لا يزال فيه من سذاجة الطفولة شيء كثير. وهو، ككلّ شابّ في مطلع حياته، مثاليّ خياليّ، يعتبر الحب قبسًا من الألوهة ويعتبر الحبيبَين روحَين أُعدَّ كل منهما للآخر، من قبل ولادتهما، بقضاءٍ من الغيب وقدر. فهو أولاً يشعر بقلبه يخفق دون أن يعرف سبب ذلك على وجه التحديد، فيعتريه الأرق وهو يجهل ما به ويجهل أنَّ الحبّ تسرَّب إليه:

وحــاول النوم بدون جــدوى كــأن فـــي عينيه قلبًا يهوى
وقلبـــه كـــان بـــريئًا خلـــوا

ثم هو وقد أدرك واقع حاله وتعلُّقه بفتاته.. يشكو همومه بكل بساطة إلى أمِّه، كأنَّه ليس أكثر من طفل يدرج إلى الشباب، ويعبِّر عمَّا يحسُّه بصيغة الذي يشعر بذلك لأوّل مرَّة:

أحـــس لهـــا اضطرابًا فـــي فـــؤادي ودمـــعًا فـــــي حنـــايـــاه يـــجـــول

وينتبه هو نفسه إلى أنَّ ذلك جديد عليه، فيصرِّح بهذه الحقيقة في طيبة وبراءة، ويعلن عن جهله بعفويَّة الطفل الذي يجهر بما عنده دون أن يفطن إلى وجوب سلوك المسلك الذي يحفظ له رجولته ويقيه من استخفاف المجتمع به وضحكه منه. فيأتي كلامه عن غرابة الأمر بالنسبة إليه، وتساؤله عن السبب في ما هو فيه، صورة طبق الأصل عن كلام طفل غرير لم يعتد على شيء من ذلك، ولم يتعلَّم أن يتحفَّظ في الإفصاح عن دخيلته إذ أنّ قلبه ما زال على طرف لسانه:

ومـــا أحسست أمـــس بمثـــل هـــذا، فـــأمسي كـــان – لا أدري لمـــاذا –
جميـــلاً، كـــل مـــا فيـــه جميـــل

ويأتي جواب الأم منبئًا بحداثة عهد ابنها بهذه الأمور، فهي تُفهمه أنّ من الجميل أن يحب المرء، وأنَّها أحسَّت قبله بمثل هذا الاضطراب وقاست من الهوى صنوفه:

لقـــد أحسست قبلـــك باضطرابٍ وقاسيت الهـــوى سهلاً وصعبـــا

فنلحظ من اللهجة التي تخاطبه بها والدته أنّ شخصًا مجرَّبًا ذا خبرة يتحدَّث إلى مبتدئ متجدِّد لا يعرف كثيرًا عن هذه الأمور. فقولها: "وقاسيت الهوى سهلاً وصعبًا" دليل على أنَّها تريد إفهام ولدها بأنَّ لها من الخبرة والدراية في هذا المضمار ما ليس لديه جزء منه. فهي قد عرفت الحب على أنواعـــه، أمَّا هو فـــلا

يزال في أوَّل إطلالته عليه. إنَّها نصيحة الشخص الأخبر إلى الولد البكر الذي لم يمرّ عليه الكثير.

وتضيف الوالدة أنّ التأنِّي لا بدّ منه، وأنّ "غلواء" تكبره سنًّا بحيث أنّ مثل هذه الاعتبارات التي تفرضها تركيبة الحياة تتغلَّب على الهوى فتقيِّده بالقيود: "إذا رضي الهوى فالعمر يأبى".

وتتابع فتمنِّي ولدها بالحصول على ما يرضيه. فالعذارى كثيرات، وأمامه من العمر أعوام طوال، فبإمكانه أن يعثر على مَن هي أشدّ نضرةً من "غلواء" ولا داعي للقنوط.

ومثل هذا الكلام لا توجهه والدة إلى نجلها الذي عرك الحياة، وخبر شرَّها من خيرها، ومرَّت على حياته نساء عديدات.

أمَّا هو فكما قلنا: مثاليّ يربأ بالحب أن يخضع لقيود تفرضها الحياة، ويفرضها المجتمع وتفرضها القوانين. إنَّه – أي الحبّ – يعلو على كل هذه المقاييس والعوامل والأوضاع والأحكام، ولا شأن معه للمسائل الوضعية الظرفية الزائلة وهو الخالد المطلق الأبديّ. فإذا قال الشاعر في جوابه لنفسه على نصائح والدته: "وما للعمر شأن في القلوب" فعلينا أن نفهم من ذلك أنَّه لا يعني ما قاله فحسب، بل يقصد أن لا شأن أيضًا للمال والأصل والمركز الاجتماعيّ في هوى القلوب. وهذه نظرة المراهقين إلى الحبّ، فهم ينظرون إليه بعين الخيال والأحلام لا بعين الواقع ومراعاة طبيعة الأمور.

ونظرته هذه إلى الحب جعلته لا يعتبر حبيبته فتاة كسائرهنّ.. لا تتفرَّد وحدها بالجمال من دون الأخريات. فهو لا يستطيع أن يتصوَّر أنَّه إذا ما فقد فتاته يمكنه الاستعاضة عنها بسواها. إنَّه، كالمغرم في أوَّل عهده بالغرام، يظنّ أنَّ في شخص حبيبته سحرًا لا تعرفه مخلوقة ثانية، ولذا فهو يقول لنفسه جوابًا على كلام والدته

بأن العذارى كثيرات.. وسوف يحظى بمَن هي أنضر من "غلواء":

دعـــي، يا أمِّ، زهر الناس يبسمْ ويَنْشَــقْ في الورى غيري شذاه

فلي فـــي جنـــة الأشواك زهــر غريـــب اللـــون لا أرضى سواه

وهو، عندما يلتقي و"غلواء" في الهيكل، نلمس بوضوح نظرته المثالية إلى الحبّ، كما نرى بالمقابل هذه النظرة تصطدم بواقعيَّة حبيبته المفجوعة بقدسيَّة الحبّ على أثر الجريمة الأخلاقيَّة التي جرت على مقربة منها في "صور" وشهدتها بأمّ العين.

هو يردِّد أنّ "سيِّد الآلام" أحبّ حتَّى مريم الزانية (وفي هذا دليل على أنّ الحبّ في نظره يسمو على الأعراف والاعتبارات). وهو، لتعظيم أمر الحبّ، يطرح قلبه مجمرةً للهوى (لاحظ التعبير الخياليّ المثاليّ) أمام الهيكل الأطهر وعين "البائس الأكبر"، وأمام شموع المعبد والأشعة الذائبة على رخام المذبح. ولكنَّها تجيبه بكل مرارة أنّ الهوى كافر، يمضي ويأتي الندم في إثره. فهي ليست مثله تعتقد بخلود الحبّ ودوامه، بل تعرف أنّ الحبّ لا يختلف عن غيره من أمور الدنيا بل هو مثل سائر الأمور، يزول تاركًا الإنسان في حسرة وندم.

ولكنَّه، مع ذلك، لا يتخلَّى عن آرائه الشعريَّة في الحبّ. فالشقاء هو الذي أراد له أن يُخلَق، وأن يعرف الحبّ. ثمَّ إنَّه يسجد في هيكله، إذ لا ذلّ في الحب الذي هو إله يستحقّ السجود له. ويستمرّ على طريقته الساذجة الطفلة هذه، فيستشهد صورة العذراء التي هي "موقد للحب لا يخمد"، إذ كل ما هو مقدَّس يفيض بالحب في اعتقاده، فهذا الحب يتراءى له في كل ما هو سامٍ جليل.

ويمطرنا بسيل من آرائه الرومنطيقيَّة في الحبّ: فهو نيران تنير السماء، وترسل لنا النور كلما حان لنا موعد مع الله. وهو أشعة من مقلة الخالق تذوب في الأكباد.. فتمزج الخالق بالعاشق. والله ما أبدع قلب البشر حتى يظلّ كالحجر خامدًا، بل إنّ النار في عنصره الخافق.

والهوى عنده يهوِّن الجلجلة، وهو ليس سوى قربانة الأرواح، وليس سوى...، وهنا تقطع عليه حبيبته حديثه بواقعيتها القاسية المُرَّة قائلةً إنّ الحبّ ليس سوى مهزلة، وتتركه في أسًى وحيرة من أمر الحبّ الذي بات لا يدري من حقيقته أهو ظاهرة علوية قدسية أم مهزلة كما تقول.

إلاَّ أنَّه لا يتمكَّن من أن يتخلَّى حالاً عن الصورة التي رسمها للحبّ في مخيِّلته، فيروح يتساءل: "هذا الحبّ مَن أنزله؟"، إذ إنَّه لا يتمثَّل الحبّ إلاَّ نفحةً هبطت إلى الأرض من أعلى، فهو مُنزَل كالكتب الموحاة. ولكنّ الشكوك بدأت تساوره، فهو ما يكاد يطرح على نفسه هذا السؤال حتى يجيبه صوت خفيّ: "المهزلة"، ويتردَّد صدى هذه الكلمة في قبَّة الهيكل.

وهكذا تزعزع إيمانه بالحبّ، وغدا يقترب من الواقع شيئًا فشيئًا.. ويدرك أنّ الحبّ ليس طيفًا نورانيًا يرتفع كثيرًا عن هذا التراب، فإذا به يقول:

- *والهوى دون أكبدٍ ليس يحيا فغذاء الهوى من الأكباد*
- *ضحِّ بالقلب إن هويتَ فليس القلب إلا وليمةً للغرام*

ومرَّ عليه بعد ذلك من التجارب ما جعل الأوهام تتلاشى من نفسه، فأصبح لا يستبعد أن يزول الحبّ، وأن يزول سريعًا:

أينتهي الحب كما تنتهين يا شمعتي، يا مَثَل العاشقين،
لذّاته تأتي وتمضي سراع؟

وأصبح يتذكر الماضي وأحلامه، مستفيقًا على الواقع الذي بدَّد هذه الأحلام:

في ذلك الليل العصيب الطويل تذكَّر الشاعر عهدًا جميل
لم يرَ منه غير شطرٍ ضئيل

إذ كـــان فـــي ميعتـــــه النـــاعمــه يحلـــــم بـــالسعــــــادة الـــدائمــــــه
خـــاب رجـــاء الانفـــس الحالمـــه

وبات يعرف أنّ القلب يعطي ولا ينال مقابل عطائه شيئًا ولو قليلاً:

يـــــا خـــافقًا، أللهَ مـــا أوجعــــك، ما أبخـــل الـــدنيـــا ومـــا أطمعــك،
تعطـــي ولا تُمنـــح حتـــى القليـــل

ويلمس أنَّه حمل آماله التي راودته إلى الجلجلة، فنحرها هناك ولم يبقَ له منها إلاَّ خيالاتها:

فقـــال: "يـــا قلبـــي الـــى الجلجلـــه حملـــتَ آمـــال الصبـــــا المثقلـــــه
ولـــم تـــدع منها ســـوى الاخيلـــه"

***

وبمقدار ما يتمسَّك الإنسان بأفكاره في البدء، فلا يتزحزح عنها ولا يتنازل عن شيء منها، يعود فيتحوَّل عنها دفعةً واحدةً لسبب من الأسباب أو دون سبب على الإطلاق، وينتقل إلى اعتناق ما يناقضها تمامًا بنفس القوَّة والحماسة والاندفاع. وهذا ما حصل لأبي شبكة حينما صدمته الخيبة وكانت السنّ قد تقدَّمت به عن الحداثة، فإذا به في "أفاعي الفردوس" يطرح المُثُل العليا في الحب جانبًا، وتتقلَّص الأحلام من أمام عينَيه وتتبدَّد الأوهام، ويغدو واقعيًا لا يؤمن بالحبّ إلاَّ أنَّه تلاصق جسدَين، ونوال من اللذَّة الحيوانيَّة وإطفاء لشهوة اللحم. لقد فقدَ الثقة بالحبّ السامي المترفِّع عن الأعراض الترابيَّة، الخالد على الأيَّام، وأصبح يسعى وراء الشهوة الحمراء الجارفة والمتعة الخالصة. فذلك الحبّ العذريّ البريء الطفل قتله نضج الرجل الذي أصبح جدِّيًا ينظر إلى الأمور كما هي ويعتبر أنَّه كفاه ما قدَّم من تضحيات في أيَّام سذاجته وهوسه الفروسيّ الشريف.

وهو إذا كان في هذه المرحلة الثانية يحنّ إلى الماضي بين الحين والحين، أو نلمس احترامه العميق لهذا الماضي، فما ذلك بدافع بقيَّة من سذاجة أو رواسب من روح الطفولة، بل إنَّه، في جحيمه الحاليّ، يلمس الفرق بين حقارة اليوم ونقاء الأمس ونصاعته، ولأنَّ ذلك الحبّ القديم، الذي أكل من دمه، ما زالت له حرمة في إحدى زوايا قلبه الدنِس الرجيم:

وتوقِّي إحدى زواياه لا تقسي، فلا حرمة بإحدى الزوايا

ولا يزال في هذا القلب البغيّ خيال من عفاف، خيال لا أكثر:

إنَّ في قلبيَ البغيّ خيالاً من عفافٍ ما فاجرته البغايا

وإذا كان يندم أيضًا ويستيقظ وهو في بؤرة الرجس والخطيئة فما ذلك إلاَّ بدافع من النبل الأصيل الذي يوجد في نفوس البعض فإذا به عماد طينتهم الحقيقيَّة مهما ضعفوا واستسلموا لشهوات يحسُّون أنَّها تكبِّل أطرافهم الخارجيَّة ولكنَّها لا تمسّ النفس في أعماقها ولا تصل إلى هذه الأعماق لتعكِّر صفاءها وتدنِّسها. فإذا بهذا الضعف عرَض في حياتهم، أمَّا الجوهر فهو العفَّة القابعة في أغوار "الأنا" حيث هي حقيقة ذواتهم، وعن ذلك عبَّر الياس أبو شبكة في قصيدته "الطرح" عندما قال:

كم فتًى يسعر الجحيم بعينيه وفي القلب للسماء مراقِ

كما عبَّر عنه نسيب عريضة بقوله:

ألجوهر السامي يبقى بلا رجسِ
كم مومسٍ تمضي عذراءَ للرمسِ

ويندم، كذلك، ويستيقظ ضميره بدافع من طبيعة الإنسان التي تشتاق الفجور ولكنَّها لا تسكن إليه ولا تطمئنّ معه ولا تهدأ في قرارته، بل تمجّه النفس وتعافه فيما الجوارح تغلي فيها رغبته وتمور وتتلظَّى، وعن هذه الحقيقة عبَّر أيضًا أبو شبكة

في قصيدته "الطرح" مشبِّهًا لذَّة الإثم بطعمٍ يتلذَّذ به المذاق ولكنّ النفس تمقته رغم حلاوته على اللسان:

لـــذة الاثـــم كيـــف تمقتهـــا النفـــس ويحلـــو عصيرهـــا فـــي المـــذاق؟!

هو إذًا، في التفاته إلى ماضيه من خلال حاضره الملوَّث الموحل، يصدر عن نبل في طبيعته الإنسانيّة، لا عن بقايا طفولة ساذجة ولا عن تأثيرات أحلام غير منطقيَّة على الواقع.. وأفكارٍ تلقَّنها من الكتب ومن قصص الحبّ التي يُطلَق فيها العنان للخيال المبالغ، والعاطفة المغالية، والمثالية المغرقة، المبتعدة عن حقيقة الكائن البشريّ، فتلك مرحلة انقضت مع العهد الباكر ولا رجعة لها.

أمَّا واقعيَّة أبي شبكة في مرحلته الثانية هذه فتتجلَّى في قصيدته "شمشون"، فإنّ:

البصيـــر البصيـــر يُخـــدع بالحَسن ويُنقـــاد كـــالضـــريـــر الضـــريـــرِ

و: العظيـــم العظيـــم تُضعفـــه أنثى ويُنقـــــاد كـــالحقيـــــر الحقيـــــرِ

ويقول في هذه القصيدة أيضًا: "... وكم أعورَ الهوى من بصيرٍ؟، و"البرايا مطيَّة للشرورِ".

هو لا يغفل عن شيء من ذلك، ولكنَّه، كالإنسان المتَّزن الواقعيّ، أصبح يعرف أنّ باستطاعته أن "يجني من الجيف الجرداء شهد قفيرٍ". إنَّه ما زال يؤمن بالطهارة والعفَّة، ولكنَّه بات يعرف أيضًا أنّ الإنسان مزيج من طبيعتَين متناقضتَين، وأنّ "شهد القفير" يقوم في نفسه إلى جانب "الجيف الجرداء" أو يقبع في قلبها.. ولا يهبط عليه من السماء كما كان يعتقد في عهده الأوَّل.

وتظهر واقعيَّته، وانهيار مُثُله العليا، في قصيدة "في هيكل الشهوات"، حيث يقول إنّ هذا العصر هو عصر طلاً والسكارى هم أبناؤه النجب، وهذه الأيام مهزلة يتغلَّب فيها الذي ينتشي، وعفَّة الأجساد قد ذهبت مع الجدود الأعفَّاء الذاهبين، والعصر سكران تعِب، طريقه الشكّ يملكه أنَّى سار، وحلمه الشهوات الحمر والقِرَب.

أمَّا أخلاق الشَّاعر فما تزال لها حصانتها. فهو يعترف بآثامه ولكنَّه يشعر بذاته النقيَّة المتوارية في أعماقه: قلبه لا ينشعب ولو استسلم إلى خمر الليالي، وهو يشرب الخمر دون أن يدنِّسها، ويقرب الإثم دون أن يرتكبه. فكأنَّما شخصه الذي على الهامش يفعل كل ذلك، أمَّا شخصه الأصيل الحقيقيّ فهو لا يزال محتفظاً بنصاعة ثوبه. وهكذا فالشاعر في هذه الحقبة واقعيّ لا يُدخل الغيب في حساب الحبّ ولا يتورَّط في صوفيَّة غراميَّة كما كان شأنه سابقًا، بل ينتزع أخلاقه وكِبَر نفسهِ من صلب ضعفه وانحطاطه وقذارته. لقد غدا الحبّ الطاهر في نظره منبثقًا من النفس التي تمقت لذَّة الإثم، ولم يعد نيرانًا تنير السماء، ونتيجة موعد مع الله، وأشعَّة من مقلة الخالق تمزجه بالمُحِبّ، وقربانة الأرواح، و...

ومن مظاهر واقعيَّته قوله في قصيدة "الشهوة الحمراء":

حبّــي النقــيّ كإيماني القديم مضى، وهــمٌ هذيــتُ به من بعض أوهامي

وقوله:

لقــد تعبــتُ من الاحــلام في جسدٍ مــلَّ العفــاف بألــوانٍ مــن الألــمِ

وبينما كان الحبّ عنده، في ماضيه، أبديًا والإخلاص لا حدَّ له.. أصبح اليوم يخاطب رفيقته قائلاً إنَّهما اتَّحدا ليوم واحد وغدًا يأتي قوم فيخلفونه بحبِّهم، وسيعشقونها بدورهم يومًا واحدًا يلتقطون فيه ما خلَّف لهم منها، وسوف تنسى بعد ذلك فمهم كما نسيت فمه على رغم الدماء.

إنَّه اليوم صاحب قلب فارغ؛ هو الذي أفرغه، وهو الذي يطلب أن لا يملأه أحد:

لــيَ قلــب أفرغتــه فاتركيه في الهــوى فارغًا ولا تملأيه

وهو الذي كان يرى موقد الحبّ في صورة لمريم.. أفقدته الأهواء إيمانه في حاضره المجرم الأثيم:

ولم أُفِقْ من جنون القلب في سبلــي إلا وقــد محــت الاهواء ايمانـــي

والحبّ الذي كان عنده "قربانة الأرواح" أصبح: "... لا يتغذَّى إن لم يكن شهواني".
والكمال غدا عنده "حلمًا في هجعة النقصان".
حتى لقد ودَّع عذاراه بمثل هذا القول:

وداعًا عذارى الحب في خيم الهوى، جمالـكِ محظـورٌ وعَدْنـكِ موصدُ
ألا أغلقـي الفردوس في وجه شاعرٍ يضـمّ طنـابيـر الجحيـم ويُنشـدُ

وسجّل هذَين العهدَين اللذَين تعاقبا على حياته كما يلي:

عهـدان: عهـد هـوًى نقيٍّ مـات فـي شـرفٍ وجـاه
وهـوًى يعربـد فـي دمـي وتنـشّ فـي كأسـي دمـاه
لـم أدرِ مَـن هـيَ أمّـه العـرّى ولـم أعـرف أباه

***

لم يسكن الشاعر يومًا إلى حاله في جحيم اللذَّة، فدائمًا كان لا يجد فيها شفاء نفسه. وفيما كان يغوص في عباب التهتُّك حتى أذنَيه كان يجد أنَّه شقيّ حتى بلذَّته: "أشقى بلذَّتيَ الحمراء في جسدي". وراح يقول إنَّه ظنَّ نعيمه في هذا الأتُّون، ممَّا يدلّ على أنَّه وجد العكس ولم يكن النعيم حيث ظنّ:

حتـى ظننـتُ نعيمـي فـي ذلـك البركـانِ

وكان يجد أنّ حلاوة اللذَّة لا تلامس إلاَّ حواسَّه، غير جسده المادي، أمَّا النفس فتمقت ذلك وتتأفَّف منه:

لـذة الاثـم كيـف تمقتهـا النفـس ويحلـو عصيرهـا فـي المـذاقِ؟!

فإذا بنفسه جائعةً أبدًا، ولم يشبع منه غير الهوى الزائل:

ربَّـاه عفـوكَ إنـي كافـر جـانِ جوَّعتُ نفسي وأشبعت الهوى الفاني

وأحسَّ أن ليس له غنًى عن الله، وأنَّ شهوته لا تملأ الفراغ الذي يخلِّفه ابتعاده عن ربِّه أو ابتعاد ربِّه عنه:

أعرضـتُ عنـكَ غداة القلب ضلَّلني   كـأنَّ شهـوة نفسـي عنـك تُغنيني

وهكذا أخذ يصبو إلى الخلاص من هذه البؤرة، وإلى عدم التفكير في الأوزار التي انغمس فيها:

فـرُبَّ نيِّـرة، يـا ليـل، توقظنـي   الى العفـاف فأنسى عـبء آثامـي

وصار يبكِّت نفسه على سماحه لها بالحياد عن الطريق المستقيم لتَفْسَد بعد نقاء:

ففيـمَ أزغت النفس عن نهج قدسهـا   فصـارت مغارًا سافلاً وهي معبـد؟

هذا التأفُّف من الشهوة والخنى البادي في "الأفاعي" أفضى به إلى الإدراك نهائيًا أنّ "نعيمه ليس في هذا البركان"، وأنّ في الحبّ صورة الله أصلاً، ولكنّ النَّاس الذين أساءوا التصرُّف بهذه العطيَّة السماويَّة، عطيَّة الربّ، ففسدوا وأفسدوها، تقلَّصت عنهم صورة ربِّهم:

إنَّ فـي الحـبّ صـورة الله لكـن   أيـن في الخَلْـق صـورة الخلَّاقِ؟

وهو الجائع إلى الله، الشَّاعر بافتقار نفسه إليه، قرَّر العودة إلى سابق عهده في الحبّ الصحيح، حيث تطالعه صورة ربِّه الغفور.

في المرحلة الثالثة والأخيرة كان الياس أبو شبكة، إذًا، قد شبع من الخنى حتى القرف، فأدرك عقم هذه الحياة الملطَّخة البعيدة عن الصفاء، ولمس أنَّها لا تروي النفس ولا تفعم الجوارح ولا تسكب البلسم ولا تفضي إلى السعادة، وأنّ غاية الإنسان من دنياه حبّ صادق عفيف لا يَنشد الجسد وحسب، حبّ حقيقيّ هادئ فيه عطف وتفاهم، وفيه تجاوبٌ روحيٌّ عميق بين الطرفَين.

لقد أصبح في هذه المرحلة يحنّ إلى الهدوء ويكره العنف والجموح وكلّ ما هو ناريّ بركانيّ يتأجَّج فيه الجحيم. إنَّه ليس الآن كما كان في مرحلته البريئة الأولى طفلاً ساذجًا، بل أصبح خبيرًا متمرِّسًا عجـنَ الحبّ وخبزَه فلم يعـدْ منـه في أول

العهد، ولكنَّه بات يصبو إلى خميلة طيِّبة يفيء إليها دون الاندفاع المنهك الأهوج، بات يصبو إلى دفءٍ لا إلى جحيمٍ مسعورٍ، ونارٍ متلظِّية.

ولا نفهمنَّ من ذلك أنّ حبَّه في هذه المرحلة فاتر أو معتدل، كلاًّ بل هو حبّ قويّ ذو إصرار، كما أنّ الحرارة فيه بالغة حدَّها والإخلاص متناهٍ كبير، ولكنَّه حبّ كالملجأ الآمن البعيد عن الضوضاء، لا يعرف التلاطم والعجيج، حبّ فزع إليه الشاعر ناجيًا بنفسه من الأنواء التي كان غارقًا في خضمِّها ومتخبِّطًا بين الأمواج العاصفة.

وأسارع إلى القول، من جهة أخرى، إنّ المثاليَّة غير مفقودة من شعر هذه المرحلة، فنحن نستطيع أن نجدَ فيها شعرًا يذكِّرنا بـــ "غلواء" مثل:

لي الى الله في حنانكِ مرقـــاة وفي صوتكِ الشجيّ سلالـــم

و:

أيكون الهوى لنا حلم الجنـــة فلينفـــرط بنـــــا أطيـــابـــا؟
وليكن يقظةً تسيل مدى الدهر فتُزكي فينا الحصى والترابـــا
تَفْجُرُ الكوثـــر المؤبَّـــد فينـــا وتصفِّـــي لنـــا الخلود شرابا

إنَّه في "إلى الأبد" مثله في "غلواء": يرفع الحبّ إلى ذرًى سامية بوحيٍ من الشعور الرفيع الذي يبعثه في نفسه الحبّ، ولكنّ الأساس الذي يصدر عنه الآن يختلف عن ذاك الذي كان يصدر عنه في زمان حبِّه البكر. هو اليوم رجل ناضج لا ينظر إلى الحبّ متأثِّرًا بالروايات الخياليَّة التي ترفع الحبّ إلى درجة البطولة والقداسة غير مراعية حقيقة الطبيعة البشريّة، بل إنَّ مثاليَّته في حبِّه الحاضر مستمَدَّة من تجارب المتمرِّس الذي أدرك في النهاية أن لا شيء يعدل حبًا صادقًا حقيقيًا بعيدًا عن رائحة اللحم المباع ووخم مستنقعات الفجور.

إنَّ مثاليَّته في "إلى الأبد" هي مثاليَّة إنسان قد ارتفع بفعل الحبّ إلى أعالٍ يشرف منها على سفاسف الناس وعبثهم وسخافاتهم. فهو ينظر إلى الكون من حالق كما تنظر الروح التي ارتفعت عن هذه الأرض إليها من السماء، فترى رثاثة مظاهرها بالنسبة إلى ما هي عليه في عليائها.

كان في الماضي، عندما ينعت الحبّ بالنعوت الخياليَّة ويجعله ذلك الشيء القدسيّ، يفعل ذلك عن اقتناع. إنَّه كان يصدِّق ما يقول، أمَّا اليوم فهو ينعته بذلك نعوتًا مجازيَّةً تدليلاً على صفائه وطيب ما فيه. وبينما كان في السابق يتساءل جادًا: "هذا الحبّ مَن أنزله؟" أصبح الآن لا ينظر إلى الحبّ سوى على أنَّه ظلٌّ يتفيَّأ به من هجير صحراء الحياة. فهو يعيش في جفاف، ويتمنَّى واحةً نضرةً ترطِّب قلبه وتطرِّي جوانب نفسه:

– ربِّ صنها وأبقها لِيَ ظلاً   من حنانٍ يمتدُّ في صحرائي
– جُنَّت الدنيا كما نهوى فجُنِّي   إنما الدنيا هوًى منكِ ومنِّي
أنزلتْ عيناكِ في صحرائها   من سماء الحب سلواي ومَنِّي

وإنَّ الخبرة والواقعيَّة لتتضحان من شعر هذه المرحلة الأخيرة؛ فهو لا يعتبر الحبّ بلسمًا يشفي الجراح، تسكبه العناية على الناس كما تسكب عليهم النعمة، بل يعرف أنّ الحبّ تعب من الأتعاب، ولكنّ الميزة التي فيه هي أنَّه يجعل التعب جميلاً فكأنَّه ليس بتعب. هو شقاء يرتضيه الإنسان ويجد اللذَّة في عذابه. فبينما تقول له حبيبته: "تعب كلُّها الحياة"، يجيبها: "بل الحبّ، ولكن كم جمَّل الأتعابا"، ولعمري إنَّها نظرة سيكولوجيَّة دقيقة عند الشاعر حلَّت محلّ نظراته الوهميَّة القديمة.

إنَّه اليوم يقول عن حبيبته إنّ جمالها ليس مثله في الملائك الأنقياء، وإنّ النقاء الذي على جبينها يخيِّل إليه أنّ الملاك ما زال طائفًا حولها، ولكنه لا يتوانى عن

التصريح، من جهةٍ أخرى، بأنَّها كسائر النساء في الحقيقة.. ولكنَّها مذ دخلت قلبه تمثَّلت له كأنَّها من معدن الشعر واللحن:

كنتِ في الناس كالنساء فلما جئتِ قلبي ظهرتِ شعرًا ولحنا

فما أبعده في ذلك عن تشبُّثه السابق عندما كانت أمُّه تحاول إقناعه دون جدوى بأنَّه سوف يجد بين الفتيات مَن هي خير وأفضل من "غلواء".

وتسأله صاحبته بلهجة المبتدئ الذي لم ينزل بعد في الحب إلى دنيا الواقع:

... إن كان للشرائع ربّ مستبدّ أليس للقلب ربٌّ؟

فيجيبها بكلام خلا من ذلك التمرد القديم على الأقدار والشرائع والتقاليد الواقفة في وجه الصبا والحب. فبينما كان يسأل ربَّه في "غلواء":

أمن العدل خالقَ الأرواح أن يغيب الجمال قبل الصباح؟
أمن العدل أن يُرى القلبُ عطشانَ وخمر القلوب في الأقداحِ؟
أمن العدل أن تجول عيون في ظلامٍ والزيت في المصباح؟
إن تكن تحرم الطيور سماها فلماذا خلقتَ ريش الجناح؟!

إذا به اليوم يسلِّم بحق القلوب وصبواتها، وإنما ينزل على أحكام الواقع الذي فرضه الناس فلا يحتجّ على هذه الأحكام:

... هذا بيني وبينكِ حق إنما للورى فروض وكتْبُ

وهو قد أصبح واقعيًّا يعرف سلفًا أنّ الأيام لا تؤاتي دومًا.. ويخشى تقلُّباتها:

أنا يا ليلَ مؤمن بكِ لكن هل تصافي وتعدل الايام؟

هو في "غلواء" قد لمس وجود العذاب في الحبّ، ولكنَّه صُدم به صدمًا وفوجئ مفاجأة، بينما هو، في "إلى الأبد"، يعرف مسبقًا أنّ العذاب لا يفارق الحبّ، فعلى المحبّ حتمًا أن يتغلَّب عليه ليبلغَ جنَّات النعيم:

ألهوى مرتـــع النعيــم فذلِّـــل سبـــل الفتـــح واملك الاسبابا
دونـــكَ المهمـــه الكؤود فلن تبلـــغ الا اذا بلغـــتَ العذابـــا

وإنَّه ليوصي المحبّ – كلّ محبّ – بألاّ يخشى في الهوى صروف الليالي، فالهوى نهر هائج ينبغي ألاَّ نتهيَّب هول أمواجه بل علينا أن نشقّ عبابها:

ألهـــوى.. لا تخـــف صروف الليالي وانظـــر البـــرق كيف يدمي السحابا
نهـــــر هـــائـــج فـــــلا تتهيَّـــــب هـــول أمـــواجـــه وشُـــقَّ العبـــابـــا

وهو – أي الهوى – كمَن يصغي إلى البلبل في الرياض مع وجوب الحذر من الغراب القابع غير بعيد:

والهوى: أصغِ في الرياض إلى البلبل واحـــــذر فـــــإن فيهـــــا غرابـــا

إنَّه يعلِّل متيِّمته ويجرِّب أن يطمئنها إلى تفوُّق الحب في النهاية على العقبات، في حين أنَّه يعلم في قرارة نفسه أنّ ما يقوله غير صحيح، وأنَّ هذا الحبّ مقطوع منه الأمل، وأنَّه لم يلد في برج السعد:

لا تخبّـــره مـــا رأيتَ وعلّله فقـــد يُذهـــب الأسى التعليل
قـــل له سوف يستحيل ربيعًا دائمًا ذلـــك الهوى المستحيل

فلم يعد لديه في رأسه أوهام الفتيان الذين يؤمنون بانتصار الحبّ على صعاب الأرض والسماء. وإذا كنا نصادف في "إلى الأبد" مثل هذا البيت:

... إنْ جنّـــدت شرائعهـــــا الارض علينـــا لـــن يبلغـــــوا الاوطــــــارا

فهو على لسانها هي وليس على لسان الرجل الذي عركه الدهر حتى بات يعرف كيف مجرى الأمور في الحياة، فغدا نابذًا للأحلام، لا يشيِّد قصورًا من ورق.
وإذا كنَّا نجده في الماضي مبتدئًا غير مطَّلع على خفايا الأمور، وغير خبير بقضايا الحبّ، وبنفسيَّة المرأة والإنســـان بوجه عامّ، أصبحنا اليوم نـــراه مجرَّبًا فاهمًا لا

يفوته شيء من هذه القضايا التي خبرها جيِّدًا، فيقول عن نفسه.. موجِّهًا كلامه إلى "سيِّدته":

... يا ليلَ كم خبرتُ قلوبًا، فبنفسي من ذلك الخبْر حسبُ

فلقد اكتسب من تجاربه خبرةً ومعرفةً يستغني بهما عن كل مزيد.

حتَّى أنَّه، بفضل هذه التجربة، أتقن معرفة الظروف المناسبة من مؤشراتها البعيدة، فغدا يعرف أنّ أهل صديقته ناموا من الاستسلام المطمئنّ البادي في عينَيها:

والطمأنينة التي بأهلكِ أغفت نمَّ عنها في عينيكِ استسلام

كما أتقن ألاعيب الوصال إتقان المعلِّم الذي طال عليه الزمن وهو يحترفها. فهو يعرف مواعيد الحبّ المؤاتية، ولم يعدْ همُّه، كالأوَّل، أن يلقاها كيفما كان الأمر، ومهما كانت العواقب:

هذه ساعة المغيبِ، ساعة الحب يا حبيبتي
آخر النور في الذرى أول النور في القلوبِ

وصحيح أنَّه في "إلى الأبد" يتحدَّى كل مقاومة لحبِّه ويصمد في وجه الناقمين والعذَّال، ولكنّ هذا يحصل عندما لا يعود أمامه غير أحد طريقَين، إمَّا الانفصال عمَّن يحبّ، وإمَّا العناد والمقاومة. أمَّا في "غلواء" فهو يصرِّح لأمِّه بحبِّه منذ البدء، ولا يداري الأمور متَّقيًا ومختلسًا ساعات اللقاء في الخفاء كما يفعل في "إلى الأبد". إنَّه يقول لأمِّه بكلّ بساطة في "غلواء":

أحس لها اضطرابًا في فؤادي ودمعًا في حنايـاه يجول

ثمّ يشكو همَّه لوالدته أيضًا:

أرى غلواء تُعرض عن هيامي ويكتم قلبها سرًّا خفيّا

فأين هو في عهده البكر هذا من لباقته ومرونته في عهده الأخير، ومن علوّ كعبه في مضمار "سياسة الحبّ". إنَّه في هذا العهد يتمنَّى تحقيق أمانيه بعيدًا عن العيون وبمأمنٍ من الألسنة، فيخاطب الطير الذي هو "رسول الحبيب" قائلاً:

ليت ريشي يطير مثلكَ يا طير، وطَرْفي يا ليته مجهولُ

فأراه ولا عيون تراني، ويراني ولا ينمُّ دخيلُ

كما يشير في ديوانه "نداء القلب"، وهو مجموعة ترقى في زمنها إلى عهده الأخير، إلى "الغاب الواقي":

ألغاب، واقينا، حيٌّ ينادينا

و"الغاب الذي هو صدر حنون":

والغاب صدر حنون غامت عليه الحَلَم

و"الغاب الذي ما أنبت الوزَّال إلاّ ليُخفيه وحبيبته عن أعين العذَّال":

وغابنا ما أنبت الوزّال إلا لِيُخفينا

عن أعين العذّال

ممَّا يدلّ على الحيطة والرغبة في دفع الأمور بالتي هي أحسن، دون تلك الاستقامة المثالية التي تفرض الصراحة في كلّ شيء والشجاعة في جميع الأحوال، وتعتبر المداراة والاتِّقاء مواربةً وجبنًا من جانب الشخص، أو استحياءً بفعلته، أو إنكارًا للحبّ، وتراجعًا عنه، وخيانةً لعهوده ومواثيقه.

وحكاية العمر في غزل أبي شبكة هي حكاية عمر الإنسان، كلّ إنسان.

الشرائع في نظر شاعر

نُشرت في مجلّة "الميزان" – لسان حال طلاّب الحقوق في كليّة الحقوق بجامعة القديس يوسف – العدد الأوّل – كانون الثاني ١٩٥٩؛ نُشرت من بعد في مجلّة "الرحمة" – السنة الثانية – العدد الثامن – آب ١٩٦٦.

لا يُقصد بالشرائع هنا القوانين الوضعيّة فقط، وإنّما كذلك النواميس والتقاليد والقواعد والعادات والأعراف التي يخضع لها البشر وتتمرَّد عليها طائفة منهم ترى الدنيا الوسيعة تكاد تضيق ملعبًا لها ولصبوات روحها، فكأنّها إذا بسطت جناحها ترامى من الأرض إلى ما وراء التخوم.

هذه الفئة من الناس، وهذه حالها، كيف لا تضيق ذرعًا بقيود المجتمع وهي تضيق بالكون نفسه على رحبه وترى فيه قمقمًا يحصرها وهي المارد، هؤلاء هم الشعراء. وأحد كبار هؤلاء المتمرّدين، الذين صبوا إلى الانعتاق من الأغلال والأصفاد المتمثِّلة بوصايا وبنود وأُطر لا يمكن تخطّيها، كان الشاعر الياس أبو شبكة. فإنّنا لا نعرف شاعرًا في أدبنا المعاصر صبا إلى التحليق المنطلق على مداه كما صبا هذا الشاعر وحلَّق بالفعل، وأعني بالتحليق هنا أن يعيشَ حياة متحرِّرة ممّا يجري عليه الناس، ترفرف عاليًا وتطلّ على عالم الأرض من شاهق، مثل "راحيل" التي لا تسري الشريعة عليها، وحديثًا قال الشاعر قبلان مكرزل:

فلنا يجوز ولا يجوز لغيرنا، هذا التناقض أنّنا شعراءُ

إنّ أبا شبكة جعل الشرائع في جانب والقلب في جانب آخر، ليس فقط بمعنى أنّ القلب ينزع طبيعيًا إلى عدم الخضوع للشرائع، وإنّما أيضًا بمعنى أنّ القلب يقف

مقابل الشرائع كندٍّ لها، يقف كقيمة من القيَم كما الشرائع على حدٍّ سواء، يقف كشريعة خاصّة لها منطقها ومبرِّراتها، وقديمًا قال المثل الفرنسي: "للقلب مبرِّراته التي لا يعرفها منطق العقل".

يقول أبو شبكة في رائعته "إلى الأبد":

قلتِ: "إنْ كان للشرائع ربٌّ مستبدٌّ أليس للقلب ربٌّ؟"

وهو سؤال وضعه على لسان الحبيبة، ولكنّه، في جوابه لها، يسلِّم مضطرًا بواقع الأمر، واقع البشر الذين لديهم فروض ونصوص يطبّقونها على أنفسهم:

قلتُ: "هذا، بيني وبينك، حقٌّ إنّما للورى فروض وكُتْبُ"

حتّى أنّه يحرّر الضمير نفسه من سلطان القوانين عليه، فلا يعود الضمير قيِّمًا على تنفيذها بل يغدو مضادًا لها. إنّ العقل في عرف أبي شبكة هو الذي يضع القوانين، والضمير يعاني من استبداد العقل هذا ويثور عليه:

ألقوانين سنَّها العقل في الناس فبين الضمير والعقل حربُ

ويذهب إلى حدّ أن يجعل السماء عدوَّة ما يقام في وجه حريّة الإنسان من حدود وسدود. فالأرض هي التي تشيّد هذه السجون، وستظل الحرب سجالاً بين الأرض والسماء من أجل ذلك حتى يسود القلب في الناس فيحسم النزاع لمصلحة الحريّة والانطلاق:

"إنَّ بين السماء والأرض حربًا"، قلتِ: "حتى يصير للناس قلبُ"

ويتصوّر أبو شبكة العقل آلة بليدة جامدة يجدر بها ألاّ تتحكّم بالقلب النابض حرارةً ورهافة. إنّه يضع المشكلة بين الإحساس الحيّ والأرقام الصامتة المتحجّرة:

أيُّ عقلٍ له على القلب حقٌّ؟، أعَلى الحس تحكم الأرقامُ؟

إنّ ناموس القوم هو عبارة عن كلمات مدبَّجة محرَّرة، فبدلاً من الاهتداء ببصيصها الباهت الخابي لماذا لا نتّجه إلى ذلك النور الساطع: إلى رحمة الله وإلهامه، إلى

الحقيقة الواعية عوضًا عن الحروف المسطورة التي هي نفسها لا تعرف ما يُقصَد بها؟

وفي هذا توكيد لرأي الشاعر بأنَّ الله غريب عن عمليّة وضع أسوار يجري ضمنها فقط تحرُّك الإنسان وتصرُّفه:

ألهـــم سُنَّـــةٌ؟ فلـــي رحمـــة الله،   ولـــــي نـــــوره، لـــــيَ الإلهـــامُ

وللقلب سلطة على ما تدَّعي الشرائع احتكاره، وللحبّ أن يبارك ما كنّا نستمدّ له البركة من الغيب:

بـــورك الحـــبُّ حيـــن بـــارك إكليلاً   عـــلينـــا أحـــلَّــــه قـــلبـــانـــا

وهذه الفكرة الأخيرة يدلي بها الشاعر في مشهد مقتطَف من أسطورة "تريستان وإيزولت". فقد أحبّ تريستان إيزولت المتزوِّجة وأحبَّته. ودرى بعلها، فالقى بها بين مرضى البرص لتلقى جزاءها، إلاّ أنّ عشيقها أنقذها وفرَّ بها. فاعتبر الزوج ذلك سطوًا وسرقة، فأوفدَ مَن يطلب من الخاطف ردَّ ما سلبه، فأجابه هذا بأنّ ضميره مرتاح لما فعل، وأنّ الموفَد لو عرف أيَّ كأس شرب العاشقان لما كان يطلب منه ما طلب. وهذا معناه أنّ الحب يحلّل ما تعتبره الشرائع جريمة، وأنّ إيزولت أصبحت مُلك عشيقها بمجرَّد أن تجرَّعا من هذه الخمرة القدسيّة، وبالفعل يختم تريستان جوابه بأنّ إيزولت هي له:

وهمـــا فـــي ألـــذِّ عيشٍ اتى القزمة   "أغـــريـــن" صـــائـــن الأخـــــلاقِ
قـــال: "رُدَّ الـــذي سرقـــتَ فمـــا لم   يُـــرتَجـــع لا خـــــلاص للســـرَّاقِ"
فـــأجـــاب الحبيـــب: "إنَّ ضميـــري   مطمئـــنٌّ صـــافٍ كهـــذي السواقـــي
أنـــتَ لـــم تـــدرِ أيَّ خمـــرٍ شربنا،   أيَّ كـــــأسٍ مـــن السمـــاء دهـــاقِ
إنَّ إيـــــــزولـــــــت لـــــــي...".

وحين يقع العاشقان في المأزق الحرِج، حين يواجهان مشكلة النزول على أحكام الشارئع أو تحدِّيها مع ما في ذلك من مغامرة ومخاطرة، يقول الشاعر على لسان حبيبته:

قلــتِ: "إنْ جنَّــدت شرائعها الأرض   علينــا لــن يبلغــوا الأوطـــارا"

***

وكما ينظر الشاعر هذه النظرة إلى الشريعة يُنظر إلى حُماتها على الأرض، إلى الذين يدينون الناس بموجبها وهم في حاجة إلى مَن يدينهم، على أنّهم مزوِّرون يكرّسون الدجل ويرفعون رايته. إنَّ المسألة في نظره لا تعدو أنْ تكون مسألة خاطئ لا يتورَّع عن رجم الزانية بحجر. إنَّ السارق بالجملة يضع قناعًا من التعفّف على وجهه ثم يحاكم صغار السارقين، وإنّ قتلة الشعوب والقائمين بأعمال الإبادة الجماعيّة ينصبون ميزان العدالة إزاء قاتل فردي قد يكون فعل ذلك ونصف الحق معه، وإنّ المجرم القويّ لا يجد برهاناً على نقاء ذيله غير الانتقام من المجرم الضعيف:

أيــن شمشون يــا صحارى يهــوذا؟   أيــن حــامي ضعيفــكِ المستجيــر؟

أيديــن قاضيــكِ دافع الضيم، طاغي   المستبدّيــن، صــائــن الــدستــور؟

أعــورت شهــوة مــن الحب عينيه   وكــم أعــورَ الهــوى مــن بصيرِ

أيديــن الخاطــي جنــاة صعاليــك   ويقضــي الفجــور ذنــب الفجور؟!

فاسقطــي يــا دعائــم الكذب الجاني   وكــونــي أسطــورةً للــدهــــورِ

وينتقل إلى الحكّام الذين يحكمون باسم السماء وهم في الواقع رسل الجحيم، هؤلاء الحكّام الذين لا تعني عندهم صفتهم الشرعيّة والقوانين التي هم موكلون بها إلاّ أنّها وسيلة يستخدمونها للتمكّن من الرقاب واستغلال الخلائق، بحيث يرمون مَن ينتقدهم بأنّه فاجر ومَن يتفلّت من كلاّبتهم بأنّه مُلحدٌ زنديق. إنَّ مقياس الخير والشرّ عندهم

يغدو الانقياد لهم أو احتقارهم والنظر إليهم بحَسَب حقيقتهم العارية لا بحسب صورتهم المزيَّفة المتنكِّرة بثوب الطهر والنزاهة؛ فقميص عثمان في أيديهم، يلوِّحون به ضد كلّ مَن يخرج عن طوقهم:

ملوك يقاضــون النفــوس إلى السما ويـنهـــى بــأيديهــم ضميــرٌ مــدوَّدُ

على فمهم سفر السمــاوات مشْــرَعٌ وفي روحهــم سيــف الجحيم مجرَّدُ

إذا مــا لحاهــم مــؤمــنٌ فــاجــرٌ وإنَّ نــدَّ عــن أغلالهــم فهوَ مُلحِــدُ

وإنَّ إبليس حاضرٌ ليعاقب أولئك الذين اشترعوا خلاف ما يقضي به الحق والعدل، وخلاف ما تقضي به الإنسانيّة، أولئك الذين وعدوا الشعب وعودًا كاذبة وأقسموا له زورًا وبهتانًا:

وكــان في موكب الأشباح ذو صلفٍ فــي كفِّه سَلَــعٌ، فــي عينــه قَــذَرُ

يجــرُّ ذيــل قــوانيــنٍ مشوَّهــــةٍ مــن الفضيلــة لــم يعلــق بها أثرُ

فقــال إبليس: "أطرِقْ، إنَّ مَن سفلت يــداه في الأرض لا يعلــو له بَصَرُ

فأنــتَ لي، وجحيمــي لــي أوزّعه على الألى اقسموا للشعب وابتهروا"

أمّا الذين يجعلون من القصاص الذي يقضي به الدين من أجل خير البشر وإصلاحهم تعذيبًا من أجل الثأر وشفاء سورة الحقد في نفوسهم فهم أيضًا تطالهم الدينونة لأنّ ما جاء به الرسل من آياتٍ وسُوَر ليس غضبًا من الغضب بل هو رحمة وإن بدا بمظهرٍ قاسٍ لأنّه يستهدف الإحسان إلى الجماعة لتقويم اعوجاجها:

وكــان في موكب الأشباح ذو خطلٍ يرغـــي ويزبــد لا يبقـــي ولا يَــذَرُ

فـــي مقلتَيـــه بـــراكيـــنٌ مـــرمَّـــدةٌ وفـــي الجبيــن خيــال الله ينــدحرُ

فقــال إبليــس: "أقصِرْ لم تكن غضبًا فـــي منطــق الرسل الآيات والسوَرُ

فأنــتَ لـــي، وجحيمـــي لي أوزّعه على الألـــى مـــا جزوا إلاّ ليثّئروا"

***

وبعد.. هل ترانا من خلال نظرة الشاعر هذه نضع القانون وتوابعه مجدَّدًا على بساط البحث لنرى إذا كانت سلطتها جميعًا مشروعةً حقًا على حريّة الناس؟

الإستشراف في شعر إيليّا أبو ماضي

نُشرت في مجلَّة "الثقافة الوطنيَّة" تحت عنوان "بذور النظرة التقدُّميَّة في شعر إيليًا أبو ماضي"؛ أُلقيت ضمن حلقة دراسيَّة أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" في قاعة محاضرات جامعة سيِّدة اللويزة يوم ١٣ حزيران ٢٠٠٦ وسيضمُّها كتاب تصدره الجمعيّة.

ربَّما كان العنوان الذي وُضع لكلمتي غير مطابق كثيرًا لمضمونها، لأنّ عنوانها في الأصل هو "بذور النظرة التقدُّميَّة في شعر إيليًا أبي ماضي". ذلك أنَّ هذا الشاعر، الذي عاش في محيط الغرب الليبيراليّ وتشبَّع بروحيَّته، إلتقى من حيث لا يقصد مع الفكر اليساريّ في النظر إلى الأمور. وقد لفت نظري هذا الالتقاء دون أن أكون منحازًا إلى هذه أو تلك من الفلسفتَين، لكنَّني أسجِّل من باب الدراسة والمقارنة حقيقة هذا التشابه.

ولست أزعم أنَّ إيليًا أبا ماضي أخذ بالفلسفة التقدُّميَّة في جميع طروحاتها، ولم يخالفها في رأي أو فكرة؛ فلقد كان يرى، مثلاً، أنّ الأفراد هم الذين يصنعون التاريخ، في حين أنّ الفلسفة الماركسيَّة لا تعترف بذلك إلاّ للجماعات والشعوب. قال إيليًا:

تشقى، متى تشقى، الشعوب بجهلها — *وتعزُّ، حين تعزُّ، بالأفرادِ*

لهمُ الزمانُ قديمه وحديثه، — *ما الناس في الدنيا سوى الآحادِ*

ولكنَّ هناك نقاطًا كثيرة التقى فيها الشاعر مع النظرة التقدُّميَّة إلى الكون والحياة، ويتَّضح ذلك من شعره الذي سنورد منه أمثلةً في سياق هذه الكلمة.

التقدُّميَّة تدعو إلى الفرح والتفاؤل والاستبشار، وترفض الحزن والتشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة. إنَّها تضع نصب عينَيها الأمل بالمستقبل الباسم والعزم على تحقيقه، وتعِدُ بالغد الأنور مُهيبةً بالناس إلى العمل للوصول إليه، بينما التشاؤم في عرفها يعني الاستكانة والتسليم بواقع الظلم والطغيان، ويأسًا من إمكان التغيير والإصلاح، حتَّى أنَّها لتُنكر على الشعر المتشائم، الإنهزاميّ أمام مظالم الحياة، أن يكونَ شعرًا، لأنَّه كما تقول أخلَّ بواجب الشِّعر في استنهاض الشعوب للنضال من أجل استعادة حقوقها.

وأبو ماضي له في التفاؤل والابتسام قصائد عديدة، إحداها البادئة بهذا البيت:

أيُّهذا الشاكي وما بكَ داءٌ كيف تغدو إذا غدوتَ عليلا؟

وختامها:

أيُّهذا الشاكي وما بكَ داءٌ كن جميلاً ترَ الوجود جميلا

وله قصيدة أخرى بعنوان "إبتسم" منها:

قال: "السماء كئيبة" وتجهَّما، قلت: "ابتسم، يكفي التجهم في السما"
قال: "الصِّبا ولَّى" فقلت له: "ابتسم، لن يُرجع الاسف الصِّبا المتصرّما"
قال: "الليالي جرَّعتني علقمًا"، قلت: "ابتسم ولئن جرعتَ العلقما
فلعلَّ غيرك إن رآك مرنِّمًا طرح الكآبة جانبًا وترنَّما"

كما له مقطوعة صغيرة بعنوان "إبسمي" مطلعها:

إبسمي كالورد في فجر الصِّبا وابسمي كالنجم إن جُنَّ المساء

أمَّا قصيدة "كم تشتكي" فيقول فيها:

كـــم تشتكـــي وتقـــول انـــك معـــدمُ والارض مُلكـــك والسمـــا والأنجـــمُ

هشَّـــت لـــك الدنيـــا فما لك واجمٌ؟! وتبسَّمـــــت فعـــــلام لا تتبسَّــــم؟!

إن كنـــتَ مكتئبًا لعـــزٍّ قـــد مضـــى هيهـــات يُـــرجعـــه اليـــــك تنـــدُّمُ

أو كنـــتَ تشفـــق من حلول مصيبةٍ هيهـــــات يمنـــع ان تحـــلَّ تجهُّـــمُ

بل هو يجعل من الغبطة فكرةً ومذهبًا، فيقول من قصيدة:

أيُّهـــا الشـــاكـــي الليـــالـــي إنَّمـــــا الغبطــــــة فكـــــره

ربَّمـــا استـــوطنـــت الكـــوخ ومـــا فـــي الكـــوخ كِســـره

وخلـــت منهـــا القصـــــور العـــاليــــات المشمخــــرَّه

تلمـــس الغصـــن المعـــرَّى فإذا فـــي الغصـــن نضـــره

وإذا رفَّـــت علـــى القفـــــر استـــوى مـــاءً وخضـــــره

وإذا مسَّـــــت حصـــــــاةً صـــقـــلـتـــهـــا فـــهـــي دُرَّه

ويعود إلى فكرته في أنَّ الجمال يتجلَّى في كلِّ مكان، وإنَّما لمن خلص للجمال ولم يُشح بوجهه عنه، فيقول من مقطوعة "عش للجمال":

لا حيـــنَ للحُسن، لا حـــدٌّ يقاس بـــه وإنَّمـــا نحـــن أهـــل الحـــدِّ والحينِ

فكـــم تمـــاوج فـــي سربـــال غانيةٍ وكـــم تألَّـــق فـــي أسمـــال مسكيـــنِ

وكـــم أحسَّ بـــه أعمـــى فجُـــنَّ لـــه وحولـــه ألـــف راءٍ غيـــر مفتـــونِ

عـــش للجمـــال تـــراه ههنـــا وهنـــا وعـــش له وهو ســـرٌّ جِـــدُّ مكنـــونِ

أوردتُ كل هذه الشواهد لأدلِّل على تركيز أبي ماضي على التفاؤل والابتسام وجمال النفس، حيث تتردّد هذه الفكرة في الكثير من شعره. إنَّما يختلف تفاؤل أبي ماضي عن التفاؤل التقدُّميّ في أنَّ المتفائل عند الشاعر قانع بقسمته في الحياة، راضٍ بما وهبه الله لا يحاول السعي إلى أفضل، عكس أولئك الذين لا يرون في التفاؤل غير شاحذٍ للعزائم من أجل الثورة على الواقع القائـــم وتحقيق الحلم الـــذي

يَصْبُون إليه. فهو عندهم مانع لليأس والإحباط، وحافز إلى الإيمان بإمكان تغيير الحال. وأنا إذ أُورد هذا الموقف وغيره للتقدُّميَّة فإنَّما ألتزم ما تعلنه وترفع شعاراته بقطع النظر عن صدقيَّتها فيه أو عدم صدقيَّتها.

***

ولأبي ماضي من الأغنياء الذين يكدِّسون أموالهم، لا يلتفتون إلى حقّ الفقراء والكادحين فيها، موقف كموقف التقدُّميَّة نفسه:

كلوا واشربوا ايُّها الأغنياء وإن ملأ السكك الجائعون
ولا تلبسوا الخزَّ إلا جديدًا وإن لبس الخُرَق البائسون
وحوطوا قصوركمُ بالرجال وحوطوا رجالكمُ بالحصون
فلا تبصرون ضحايا الطوى ولا يبصرون الذي تصنعون

ويتوجَّه إلى الغنيِّ الذي يعتصم بقصره ويُغلق أبوابه دون مسكينٍ تطارده عوامل الطبيعة، قائلاً بلسان هذا المسكين:

ألَكَ القصر دونه الحرس الشاكي ومن حوله الجدار المشيَّد؟
ذدتَني عنه والعواصف تعدو في طِلابي والجوّ أقتم أربد
بينما الكلب واجدٌ فيه مأوًى وطعامًا، والهرُّ كالكلب يُرفَد

والأدباء التقدُّميُّون يتهكَّمون دومًا، في قصصهم خصوصًا، على فرط الرفاه الذي يعيش فيه أمثال هؤلاء الأغنياء، فيُطعمون الكلاب والهررة أفخر الطعام بالملاعق والصحاف، ويمنعون حتَّى الفضلات عن بني الإنسان الجياع، وها أبو ماضي، في البيت الأخير الذي ذكرته، يعطي المثل نفسه الذي يعطيه هؤلاء الأدباء.

ويختتم المقطع ببيتٍ يمثِّل حقيقةً جوهريَّةً في المفهوم التقدُّميّ، وهي أنّ الإحسان والصدقة خير مزيَّف. فللإنسان حقّ في خيرات الأرض لا ينتظر أن يناله مَنًّا وكرَمًا ممَّن اغتصب منه هذا الحقّ. وكذلك يجعل الشاعرُ الحياةَ تضحك من

المستجدي لأنّ في الاستجداء اعترافًا بأنَّ العطاء الذي يُرمى إليه هو من "فضل المغدق المنعم"، كما تضحك الحياة أيضًا من ذاك الذي يأبى أن يتنازل عن شيءٍ ممَّا عنده كأنَّه ضَمَنَ صفوَ الحياة ورَغْدَها بهذا الحرص الشديد، فيأتي قوله على لسان المسكين:

فسمعتُ الحياة تضحك منـــي أترجَّـــى.. ومنك تأبى وتجحد

أمَّا "التينة الحمقاء"، التي ساءها أن يكون جناها للغير وهي لا تتمتَّع منه بشيء، فقرَّرت أن تحبس عطاءها على نفسها وإلاَّ لن يكون منها عطاء، فإنَّ مصيرها، كما صوَّره الشاعر، كان إلى عري الغصون واليبس، فاقتلعها صاحبها ورماها طعمًا للنار:

لأحبسَـــنَّ علـــى نفســـي عوارفهـــا فـــلا يبيـــن لهـــا فـــي غيرهـــا أَثَرُ
كـــم ذا أكلِّــف نفســـي فوق طاقتها وليـــس لي بـــل لغيري الفيء والثمرُ
إنـــي مفصّلةٌ ظلِّـــي علـــى جســـدي فـــلا يكـــون بـــه طـــولٌ ولا قِصَرُ
ولســـتُ مثمـــرةً إلَّا علـــــى ثقـــــةٍ أن ليـــس يطرقنـــي طيـــرٌ ولا بَشَرُ
عـــاد الربيـــع إلى الدنيـــا بموكبـــه فازَّينـــت واكتســـت بالسندس الشجرُ
وظلَّـــت التينـــة الحمقـــاء عـــاريـــةً كأنهـــا وتـــد فـــي الأرض أو حجَرُ
ولم يطـــق صاحـــب البستان رؤيتها فاجتثَّهـــا.. فهـــوت في النار تستعرُ

***

وأحد الأخطار الكبرى التي تراها التقدُّميَّة على قضيَّة الإنسان المهضوم الحقّ هو ذلك المسكِّن المخدِّر القائل بأنّ حقوق هذا الإنسان "محفوظة" في العالم الآخر، فلا بأس عليه إن تجاوز على الأرض عن الخير القليل لينعم في الآخرة بالخير الكثير. وأبو ماضي يردّ على ذلك بقوله إنّ وجود الزرع ما وراء الغيوم لا يُنقذ من غوائل الجوع ههنا:

لا ينجِّـــي الشـــاة من سَغَـــبٍ   أنَّ فـــي أرض السهى عُشُبا

ثمَّ يتوسَّع بهذا المعنى، فيخاطب الفقراء بلسان مَن يدعونهم إلى إشاحة وجوههم عن متاع الأرض الزائل، ويهدِّئون خواطرهم على الأغنياء، سالبيهم تعبهم وجنى أعمارهم، بقولهم لهم إنَّ انتقامهم من هؤلاء سيتحقَّق بعد الممات:

ويـــا فقـــراء لمـــاذا التشكِّي؟   ألا تستحـــون، ألا تخجلون؟
دعـــوا الأغنيـــاءَ ولذَّاتهـــم   فهـــم مثـــل لذَّاتهـــم زائلون
سيُمســـون فـــي سَقَرٍ خالدينَ   وتُمســـون فـــي جنَّةٍ تنعمون
لكـــم وحدكـــم ملكوت السماء   فمـــا بالكـــم لستُـــم تقنعون؟!
ستتَّكئـــون مـــــع الأنبيـــاء   تظلِّلكـــم وارفـــات الغصـــن
وتسقيكـــمُ الخمرَ حورٌ حسانٌ   كمـــا يشتهيـــن، كما تشتهون
كـــذا وَعَدَ اللهُ أهـــلَ التُّقـــى   وأنتـــم هـــمُ أيُّهـــا المتعَبون
ألا تؤمنـــون بقـــول الكتاب؟   فويلٌ لكـــم، إنكـــم كافـــرون

وإلى ذاك الذي عاف طيِّبات ما هو فيه ليتعلَّق بالنِّعم الموعودة في الحياة الثانية يوجِّه أبو ماضي القول إنّ هذا يُشبه ما نسميِّه في المثل العاميّ ترك العصفور الذي في اليد طمعًا بالعصافير الكثيرة الجاثمة في أعلى الشجرة.. أو شراء جلد الدبّ قبل اصطياده:

يـــا مَن يحـــنُّ إلـــى غـــدٍ في يومه   قـــد بعـــتَ مـــا تـــدري بما لا تعلمُ

***

والتقدُّميَّة ثارت على نظريَّة "الإنسان الأفضل" التي تحصر حقَّ الحياة بالعظماء الأقوياء وتجعل "الصعاليك" غير جديرين إلاَّ بالاضطِّهاد والسَّحق، كأن الضعف والمسكنة ذنْبٌ يجب المعاقبة عليه. فنبَّهت إلى أنَّ صفة "الإنسان" مشاع بين جميـــع

الناس، ولا ينطبق على واحدٍ منهم ما لا ينطبق على سواه، وهذا ما عناه أبو ماضي في بعضٍ من أبيات قصيدته "الطين":

يا أخي لا تُمِلْ بوجهكَ عني، ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
أنت في البردة الموشاة مثلي في كسائي الرديم.. تشقى وتسعد
ألأمانيَّ كلّها من ترابٍ وأمانيك كلّها من عسجد؟!
وأمانيَّ كلّها للتلاشي وأمانيك للخلود المؤكَّد؟!
أنت مثلي يبُشُّ وجهك للنعمى وفي حالة المصيبة يكمدّ
أدموعي خَلٌّ ودمعك شهدٌ وبكائي نَوحٌ ونَوحك سؤدَد؟!
وابتسامي السراب لا ريّ فيه وابتساماتك اللآلي الخُرَّد؟!
قمر واحد يُطلُّ علينا وعلى الكوخ والبناء الموطَّد
إن يكن مُشرقًا لعينيك إني لا أراه من كوَّة الكوخ أسوَد
ألنجوم التي تراها أراها حين تخفى وعندما تتوقَّد
لستَ أَدنى، على غناك، إليها، وأنا، مع خصاصتي، لستُ أبْعد
أنت مثلي من الثرى وإليه فلماذا، يا صاحبي، التيه والصدّ؟!

ثمَّ يصوِّر أبو ماضي الإنسان "الحقير" من وجهة نظر الإنسان "الجبَّار"، فإذا بفكرة نيتشه مجسَّمة بكامل بشاعتها، وهي الفكرة التي تحاربها التقدُّميَّة الداعية إلى النهوض بالطبقة البائسة إلى المستوى اللائق في الحياة (على الأقلّ في ما تزعمه).. مقابل الدعوة النيتشويَّة إلى استبعاد هذه الطبقة وسحقها، لأنّ نظرة "الكبراء" إلى "الوضعاء" هي أنَّهم لصوص، سفَّاكون، حُسَّاد، مشاغبون، يجب أن يظلُّوا على ضعفهم ومسكنتهم ليؤمَن شرُّهم، فيقولون: "إيَّاك وصولةَ الحقير إذا شبع" تأكيدًا على أنَّه يجب أن يظلَّ دون حقِّه في الحياة:

إلى هؤلاء "الكبار" يقول أبو ماضي عن البائسين:

وإن ساءكم أنَّهم في الوجود وأزعجكم أنَّهم يُعْوِلون
مُروا فتصول الجنود عليهم تعلِّمهم كيف فتك المَنون
فهم معتَدون، وهم مجرمون، وهم مقلقون وهم ثائرون
وتلك العصيُّ لتلك الرؤوس وتلك الحراب لتلك البطون
وتلك السجون لمن شدتموها إذا لم تزجُّوهمُ في السجون؟!
كلوا للظبى حلق هاماتهم فإنَّ الملوك كذا يفعلون
إذا الجند لم يحرسوكم وأنتم سراة البلاد فمن يحرسون؟!
وإن همُ لم يقتلوا الأشقياء فيا ليت شعريَ مَن يقتلون؟!
ولا يحزننَّكمُ موتهم فإنَّهم للردى يولَدون

تلك نظريَّة نيتشه السوبرمانيَّة التي تقرِّر أنّ الضعفاء والمساكين لم يُخلقوا للمعالي، بل إنّ فطرتهم بالذَّات هيَّأتهم للعبوديَّة والذلّ والموت. فالحقّ للقوَّة، وليس من بقاءٍ إلاَّ للأصلح، والأصلح، إستقاءً من نظريَّة داروين، هو الأقوى في عرفها.

ويُكمل أبو ماضي، وهذه المرَّة على لسان "المؤمنين" أو مدَّعي الإيمان من المرفَّهين، أهل النعمة، الذين يبرِّرون سوء حال البؤساء بأنّ الله خلقهم هكذا وأراد لهم هذا المصير، فيقول:

وقولوا: "كذا قد أراد الإله وإن قدَّر الله شيئًا يكون"

وقد نفخت التقدُّميَّة الروح العمليَّة في الناس، إذ حاربت الاتِّكاليَّة والقدريَّة في السعي للعيش، فرأى أبو ماضي من جهته أنَّ مَن يعتمد على الأوهام لا يروي غلَّته من شيء، وإذاً فعلى الإنسان أن يحصِّلَ بيده ما يبتغيه:

مَن كان يشرب من جداول وهمه قطع الحياة بغلَّةٍ لم تُنقَعِ

***

كما دعت التقدُّميَّة إلى أن يكون الربح على قدر الإنتاج، وبالتالي على قدر العمل، فليس لأحد أن يستفيدَ من تعب غيره، بل على كلِّ شخص أن يكدَّ ويكدح ليكسبَ، وعند أبي ماضي إشارة إلى ذلك في بيت من قصيدة "الطين":

وأرى للنمال مُلكًا كبيرًا قد بنته بالكدح فيه وبالكدّ

***

وفي ما تشتمل عليه التقدُّميَّة أنّ الإنسان ما دام لا يكفي حاجاته بنفسه، وما دام لا غنى له، بالتالي، عن أخيه الإنسان، فإنَّه لا يمكنه أن يعيشَ منعزلاً مستقلاً عن سواه، بل هو مسؤول عن الإنسان الآخر، لأنَّه ليس وحده في هذه الدنيا بل يعيش عيشةً مشترَكةً مع ذلك الإنسان في كلِّ شيء. وأبو ماضي، عندما يطالب الغنيَّ التيَّاه المختال بأن يلتفت إلى أخيه البسيط، يسجِّل، بلسان هذا البسيط، حجَّته هذه على الغنيّ:

أنت لم تصنع الحريرَ الذي تلبس واللؤلؤَ الذي تتقلَّد

وفي هذا البيت وعي لحقيقةٍ أخرى، وهي أنّ الإنسان الكبير العظيم لم يكن ليملك شيئًا من وسائل العظمة والمجد لولا الإنسان الصغير الوضيع الذي يصنع له هذه الوسائل ويقدِّمها إليه.

وقد تجلَّت هذه الفكرة الأخيرة في بيت من أبيات القصيدة التي منها البيت السابق:

أم غنيٌّ؟ هيهات تختال لولا دودة القزّ بالحباء المبجَّد

ودودة القزّ هنا تمثِّل الإنسان المغمور المجهول الذي يوفِّر لأرباب العزّ والجاه برودهم القشيبة وطيلساناتهم الفضفاضة.

***

وتعتبر التقدُّميَّة أنّ المال هو من حقّ الفئات الكادحة المنتجة وهي المجموع، تغتصبها إيَّاه قلَّة إستثماريَّة إستغلاليَّة. كما تعتبر، من جهةٍ أخرى، أنّ القوَّة هي في

المجموع، لا في الأفراد الذين يستمدُّون قوَّتهم من الجماهير التي تهبهم إيَّاها، وترى أنّ انعدام الوعي الشعبيّ هو الذي يتيح ابتزاز الأفراد لحقوق القاعدة العريضة وهذه الأخيرة غافلة وصامتة صاغرة في غفلتها. وانعدام هذا الوعي أيضًا هو الذي يؤدِّي إلى تسلُّح الأشخاص المعدودين بقوَّة الجماهير الغفيرة التي أعطتهم بيدها هذا السلاح. وأبو ماضي يخاطب أولئك الذين يخشعون أمام صنم القوَّة والمال، ويأخذون الأمور على وجهها الظاهر فيظنُّون المال فعلاً من النِّعم المسكوبة على مَن يتجمَّع لديه، ويحسبون القوَّة هبةً من السماء أو من الطبيعة لمَن تبدو مظاهرها عليه، فيقول لهؤلاء القوم الذين لم ينضج في أذهانهم وعيهم لحقيقتهم:

وقالوا: "غنيٌّ كان يسخو بماله"، فقلت لهم: "هل كان أسخى من المطر؟"

وقالوا: "قويٌّ عاش يحمي ذمارنا"، فقلت لهم: "هل كان أقوى من القَدر؟

أكان غنيًّا أم قويًّا فإنَّه بمالكمُ استغنى وقوَّتكم ظَفَر"

وما أشبه هذا البيت الأخير في معناه بأبيات خليل مطران في قصيدته "نيرون":

ذلك الشعب الذي أتاه نصرا هوَ بالسبَّة من نيرونَ أحرى

أيَّ شيءٍ كان نيرون الذي عبدوه؟، كان فظَّ الطبع غُرًّا

قزمة هم نصَّبوه عاليًا وجثوا بين يدَيه فاشمخرّا

ضخَّموه وأطالوا فيئه فترامى يملأ الآفاق فُجْرا

منحوه من قواهم ما به صار طاغوتًا عليهم أو أضرّا

كلُّ قومٍ خالقو نيرونهم قيصرٌ قيل له أو قيل كسرى

بولس سلامة:

إطلالاته الشخصيَّة خلال ملحمته "عيد الرِّياض"

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" تحت عنوان "العنصر الشخصي في ملحمة "عيد الرياض" – السنة الثالثة – العدد السابع – تمُّوز – آب ١٩٥٧؛ أُلقيت ضمن حلقة دراسية أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" في قاعة نادي خرِّيجي مدرسة "الحكمة" – الأشرفية – بيروت – يوم ١٥ آذار ٢٠٠٤، وضمَّها من ثمّ كتاب أصدرته الجمعيَّة بالمناسبة.

من الشروط المعروفة في الشعر الملحميّ والمسرحيّ أن لا يكون ذاتيًا بحال من الأحوال، أي أن لا يعبِّر عن صاحبه أدنى تعبير، بل يتقمَّص الشاعر شخصيَّات موضوعه ويتكلَّم بلسانهم.

فظهور العنصر الشخصيّ في الملحمة يشكِّل، في المفهوم الكلاسيكيّ لهذا النوع من الشعر، خروجًا على أحد شروطه الأساسيَّة وهو بروز أبطال الملحمة بصفاتهم هم ونفسيَّاتهم وخصائصهم وغياب الشاعر تمامًا عن مسرحها.

ولكن.. على رغم أنّ الشعر الملحميّ هو شعر موضوعيّ ينبغي ألاّ يظهر فيه أثر لذات الشاعر فإنّ روَّاد الملحمة، كروَّاد المسرحيَّة، لم يستطيعوا الاحتجاب كليًا عن مؤلَّفاتهم هذه فلا يظهر لهم فيها أثر أو ظلّ.

أمَّا بولس سلامة فالحقّ أنَّه كان موضوعيًا على وجه الإجمال في ملحمتَيه "عيد الغدير" و"عيد الرياض"، ولكنَّه، كغيره، لم يستطع أن يغيبَ عنهما تمامًا حتَّى لا تلوح له صورة، فكان له، بين الحين والحين، إطلالات من خلال أدوار الأبطال، لا

بل هو، في القصيدة الأولى من "عيد الغدير" التي جعلها مقدمة لهذه الملحمة، تكلَّم عن نفسه بالذات، عن مرضه الذي أقعده زمنًا طويلاً حتى ألصقه بالسرير، وعن آلامه المبرِّحة، قبل أن ينتقلَ إلى موضوع الملحمة:

طال في منقع العذاب مُقامي واستراح الشقاء في مقلتيّا
إنَّ حظِّي من الحياة سرير صرت منه فلم يعد خشبيّا
كلُّ هذي الدنيا الطليقة أضحت، ويح حظّي، أضحت حرامًا عليًا

إلاَّ أنَّ إطلالات بولس سلامة الشخصيَّة كانت، على الغالب، في ملحمته "عيد الرِّياض"، إذ تجلَّى فيها أحيانًا بعناصر شخصيَّته هو يضفيها على أشخاص الملحمة فتبدو كأنَّها أصيلة فيهم، أو بعناصر تفكيره الشخصي يطعِّم به المواقف، فتبدو هذه العناصر كأنَّها دوافع أو خلجات نابعة من نفوس أبطال الملحمة. ولم تكن هذه العناصر الشخصيَّة والفكريَّة لتظهر في هذه الملحمة لو لم يسبغها عليها بولس سلامة من ذاته فيلوِّن الأشخاص والمواقف بلونه الشخصيّ الخاصّ.

وينبغي ألاَّ نفهم من ذلك أنَّ بولس سلامة لم ينجح في خلق شخصيَّات مستقلَّة لأبطال ملاحمه بل استعارهم مجرَّد استعارة ليتكلَّم من خلالهم، إنَّما المقصود أنَّ ملامح لشخصيَّة الشاعر وفكره تتراءى لمامًا في الملحمة، ثمَّ لا تلبث أن تختفي لتعودَ شخصيَّة البطل إلى الظهور بطابعها وتفكيرها وخصائصها.

وإطلالات الشاعر العابرة كانت نِعْمَ الإطلالات، إذ أتاحت لنا، في بعض منها، أن نشهدَ تعبيرًا عن حقائق في صميم النفس الإنسانيَّة، وذلك بعبارة، هي عبارة الملحمة في سائرها، تعانقَ فيها الشعر والبيان أوفق عناقٍ وأحلاه.

أوَّل العناصر الشخصيَّة التي بدت في ملحمة "عيد الرِّياض" هو عنصر الألم الناشئ عن مرض الشاعر، أو هو عنصر المرض بالذات. فبولس سلامة، كما نعرف، عاش ماردًا طريحًا.. تتابعت الأعوام سبعة عشر وهو قابع في فراشه يكاد لا

يتحرَّك إلاّ متنقِّلاً من ضجعة إلى اتكاءة يتناوب عليهمـــا، وإذا غادر السرير فـــي بعض الأحيان فإلى محفة تجري به إلى غرفة العمليَّات في المستشفى، وهي، بالنسبة إليه، رحلة شاقَّة لولا ما يحفّ ركبها من أمل الشفاء.

وبعد هذَين العقدَين إلاَّ قليلاً من الأعوام أصبح بمقدوره النهوض متَّكئًا على عصاه أو بمساعفةٍ من الآخرين. ولكنَّ الآلام لم تزايله، لذا لم يستطع التحرُّر من تأثير وضعه هذا على شِعره ولو كان موضوع هذا الشعر غريبًا عمَّا هو فيه ولا يتَّصل بحالته من قريب أو بعيد. وهكذا انعكس هذا الوضع أبياتًا هنا وهناك في الملحمة، إلاَّ أنَّه عرف أن يدمجها بالموضوع فأتت كأنَّها من صلبه لا دخيلةً عليه.

ها هو الشاعر يصيح.. على لسان أحد أشخاص ملحمته:

طـــال عهـــد الشقاء.. هل من سبيل   لـــرجـــاء أو مسحـــة لخيـــالــــه؟

فيتراءى لنا أنَّه هو بالذات يتساءل بعد أن طال عليه زمن المرض وبات هذا السؤال هاجسه: هل هناك أمل بالخلاص، ورجاء بالشفاء؟

ولكن يغلب عليه اليأس، فداؤه مزمن وعضال يكاد أن لا يدع مجالاً لانتظار شفاء، فينطق بالبيت التالي على أن سياق الأحداث اقتضاه وإنَّما هو في الحقيقة صادر عن العامل الذاتيّ الذي ذكرناه:

قلمـــا يلمـــح الرجاء مريض   كـــل ما حوله نذير احتضاره

والعليل المسمَّر في سريره دون أن تفارقه الآلام والأعراض المضنية، ودون أن ينعم حتى بالكرى، والذي كان يبني من أحلامه قصورًا عالية، فلم تنجلِ هذه الأحلام إلاَّ عن ارتماءٍ بين أحرمة ووسائد، هذا العليل هو أشدّ ما يكون إدراكًا لنعمة العافية حين لا يحفل بها الإنسان السليم لأنَّها في نظره الأمر الطبيعيّ العاديّ. وفي هذا المعنى يقول بولس سلامة، ودائمًا في معرض السرد الملحميّ الذي لا يتطرَّق، مبدئيًا، إلى شخصه مطلقًا:

ليس يـدري معنى الشباب المعافـى قبـل أن تصبـح الحيـاة اعتـلالا
وتحـول الأحـلام سهـد مريـض يقطـع الليـل أنَّـةً وسعـالا

ولكنَّ المكوث الطويل في المكان الواحد، وامتداد العهد بالآلام حتى تصبح حالةً مألوفةً لدى صاحبها، لا بدَّ أن يصرفا الفكر عن الألم والمرض حينًا، بمعنى أنّ الذهن لا يعود مركَّزًا عليهما دومًا بل يغفل عنهما لبعض الوقت، وفي ابتعاد الشعور بالألم عن بؤرة الوعي تخفيف لدرجة هذا الشعور على ما هو معروف في علم النفس، وفي ذلك يقول صاحب الملحمة:

وتخـفّ الآلام حيـن يتيـه المرء في غمرة من البحران

***

والعنصر الذاتيّ الثاني البارز في هذه الملحمة هو عنصر الجبروت النفسي والعنفوان لدى بولس سلامة حتَّى في خضمّ الألم والنكد والكساح. فهو وإن أبدى شكاةً ورثاءً لحاله في شعره لا يُظهر تداعيًا وانهيارًا، بل لا يشكو شفاهًا حتَّى لبنيه وذوي قرباه. إذ بينما يجد البعض في الشكوى وبثّ الهمّ للغير متنفَّسًا وعزاءً يجد هو، على العكس، زيادةً في الإيلام لأنّ الإفضاء بما يرمض النفس يزيدها علَّةً، أمَّا داخل الصدر فما أدراك كم مبلغ اللوعة وما عِظَم البركان المشتعل، فهل يكون إلاَّ ناشئًا عن ذلك قوله، على لسان أحد أشخاص الملحمة:

يصمـد الليـث للخطـوب ويُخفـي ناغـرات الجـروح عـن أشبـاله
ذاك أنَّ الشاكـي ولو لذوي القربـى تـزيـد الشكـاة فـي إعـلاله
رُبَّ سهـمٍ يكون آلـم مـا فيـه هنيهـات نـزعـه وانتشـاله

ولكنّه لا يُنكر، من جهة أخرى، أنَّ اللواعج المكبوتة في النفس يكون فعلها فعل الطاقة المضغوطة فتكاد تنفجر بالكيان، وأهوَن منها تلك اللَّواعج التي سُرِّي عن النفس ببوحها بها فتفشفشت كما نقول بتعبيرنا العاميّ، ومـن هنـا قـول الشاعر،

مناقضًا نفسه بالنسبة إلى الأبيات السابقة:

ألشــرارات فــي الضلــوع خوافٍ غيــر سيــل الجمــــار منطلقــاتِ
وأشــدُّ الحريــق مــا ليــس يبــدو منـــــه إلا شــــرارة الــزفــــراتِ

***

ونصل الآن إلى العنصر الثالث من العناصر الشخصيَّة في هذا الشعر الملحميّ؛ فالإنسان يطغى عالمه النفسيّ على نظرته إلى العالم الخارجيّ حتَّى لتغشِّي أجواؤه الخاصَّة أجواءَ الطبيعة وتوشِّحها بغلالة منها. فكثيرًا ما رأى واحدنا السماء كئيبةً دكناء من تأثير حالة نفسيَّة تعتريه والسماء في الحقيقة وضَّاءة زاهية. وشاعرنا المضنى كم نظر إلى الكون من خلال منظاره الخاصّ فرآه بلون العدسة التي وضعها المرض على عينَيه؛ أليست هذه الظاهرة هي الكامنة وراء قوله:

وإذا جـلَّـــــل الظـــــلام فـــــؤادًا أبصـــر الشمس في ضحاها ظلامـــا
لا تـــرى العين غير ما لوَّن القلـــب كمـــا لـــوَّن الضيـــاء الغمـــامـــا

وهو يروي حادثًا من حوادث التاريخ الذي يسرده في ملحمته، فيشير إلى هذه الحقيقة النفسيَّة التي ذكرنا، والتي خبرها جيِّدًا فصار يلاحظها عند سواه:

طلـــع الليــــل مثقـــــلاً بهمـــــوم يسحـــب الذيـــل وانـــيًا كســـلانـــــا
بعضهـــم راءه صبيحـــة عــــــرس، بعضهـــم شـــام ضـــوءَه أحـــزانـــا
كـــل راءٍ يـــرى الحيـــاة بمنظــــــار فتبـــدو عـــن نفســــه إعـــلانــــا

***

ولشخصيَّة بولس سلامة تجلِّيات أخرى في هذه الملحمة؛ فالمسيحيّ، ورجل القانون، والمشتغل بالفلسفة يبدون فيها كما يبدو المريض. لقد ظهرت نصرانيَّة شاعرنا عندما أراد بيان أنّ المصلح يأتيه الأذى من بني قومه، فلم يستشهد بما جرى للنبيّ العربيّ على يد أهل قبيلته وبلده حتَّى اضطرَّ إلى هجرهما فلقيّ التأييد والنصرة من

الغرباء عنه في يثرب، مع أنَّ ذلك كان أقرب إلى الموضوع الذي يندرج في حقبة من تاريخ الإسلام الحديث وحوادثه تجري على الأرض التي كانت مهد الإسلام، بل استشهد بقول المسيح: "لا نبيّ يُكْرَم في وطنه" إذ صاغه شعرًا على هذا النحو:

"لا نبيٌّ في أهله" قال عيسى، كم تناءى عن مطلع النبع هائم

والمسيحيَّة تشدِّد على المؤمنين بوجوب عدم قطع الرجاء من الخلاص الأبديّ مهما كان عِظَمُ المعاصي المرتكَبة وكثرتها، وتجعل الخاطئ الذي يقطع الرجاء من رحمة ربِّه يرتكب خطيئةً جديدة، ومن هذا المبدأ المسيحيّ استوحى الشاعر قوله:

لا تبيحوا صدوركم لقنوط، إنما اليأس يجرح الإيمانا

هكذا يبرز الشاعر في الملحمة صادرًا عن عقيدته الخاصَّة ولو جعل الكلام الذي جرى به شعره مقولاً على أنّ وضعًا في القصة أملاه على قائله.

***

والشاعر القاضي ينظر إلى بعض الظاهرات في البلاد السعوديَّة فيراها بعين رجل القانون. ففي البقاع الصحراويَّة، حيث لا رجال أمن، ترى الأمن سائدًا مستتبًّا بفضل صيت الحاكم العادل والمرهوب الجانب في آن، بينما في مدن الغرب التي تغصّ بالمولَّجين بالأمن ينعم السارق الذكيّ، الذي يعرف كيف يلعب على القانون المطَّاط والمتَّسع الجوانب، بالأمان التامّ:

لن ترى البيد حاكمًا كابن جلوى فالنظيران صيته والأمان
خاطر اللص لو يهمُّ بشرٍّ لاعتراه لذكره الرجفان
وبباريس أو شكاغو وروما حيث ضاقت بالشرطة البلدان
ينعم السارق الذكيُّ بأمنٍ فله الغيد والطلى والحسان

وبعين الباحث الجنائيّ المتعمِّق يلحظ بولس سلامة أنّ اللصّ يلقى مرتعه الخصيب حيث يضعف التديُّن برغم توفُّر القانون الزاجر والعلم الهادي إلى الحقيقة:

يوسر اللــص حيــث يزخــر قانون   وعلـــــم وتضعـــف الأديـــان

كما يقول إنّ المدنيَّة أخفقت في تقويم الأخلاق عن طريق محاولة الارتقاء بالمجرم وتحضيره، وعن طريق الرفق به في وسائل العقاب، أو العفو عنه، أمَّا الشرع فقد نجح في إشاعة الأمان بالترهيب، وبعدم الإفساح في المجال للعفو حتَّى لا يمنِّي الأشرار أنفسهم به:

أفلــح الشرع حيــث أخفــق قانــون   وحيـــث الجــريمـــة الغفـــران

كما يعبِّر عن نسبيَّة القوانين وكونها رهنًا بحاجات المجتمع وأوضاعه في مكانٍ وزمانٍ معيَّنَين، وهذه إحدى نظريَّات فلسفة القانون التي لا ترى فيه أحكامًا مطلقةً ومُنْزَلة بل تدابير متَّخذة وفقًا للظروف والحاجات وطبيعة الشعب وأعرافه وتقاليده في عصر معيَّن من عصوره:

إنَّمــا العدل والشرائع أصداء   وظــل لحقبـــة ومكــــان

***

وبولس سلامة، أخيرًا، عني بالفلسفة إلى جانب عنايته بالشعر واشتغاله بالقانون، واهتمَّ على الأخصّ بالفلسفة الجدليَّة (الديالكتيكيَّة) التي ألَّف فيها كتابه "الصراع في الوجود"، وهي الفلسفة التي تنظر إلى الوجود على أنَّه صراع مستمرّ بين قضيَّة ونقيضها، وعلى أنّ الصراع هو حركة، وهو دائم أبديّ لا يكفُّ لحظةً، فالسكون والجمود لا وجود لهما في عرفها. ولكنَّ بولس سلامة، الرجل المؤمن، يأخذ الديالكتيكيَّة الملحدة ويُلبسها حلَّةً دينيَّةً. فما دام التحوُّل الدائم سنَّةً في الكون فهو، إذًا، مشيئة الله في خلقه. أمَّا الله نفسه فلا يتغيَّر لأنَّه، في الفلسفة، المحرِّك غير المتحرِّك، ولا يخالف الدين هذه الفكرة. وهكذا يقول الشاعر، صادرًا عن هذه النظرة الفلسفيَّة التي يعتنقها والتي لا يوجب إيرادَها موضوع الملحمة وإنَّما هو العنصر الشخصيّ يدخل على الخط:

كـــل مَـــن آثـــر الجمـــود فجـــانٍ   يتعــــدَّى مشيئــــة الــــرحمـــــن
ليس إلا الرحمـــن يبقـــى على حالٍ   فليـــس الجمـــود فـــــي الأكــــوان

***

وهكذا فإنَّنا، عندما نطالع هذه الملحمة، "عيد الرياض"، يتجلَّى لنا الصوت الذي يروي الحوادث وكأنَّه هاتف من الغيب يسجِّل البطولات للتاريخ، ولكنَّنا، في هنيهات متباعدة، نعود فنلتقي بالإنسان، بالشاعر الذي هو من لحم ودم، والذي عاش حياةً معيَّنة ومرَّ بظروف محدَّدة، فلم يستطع أن يتنكَّرَ لها وصدر عنها من حيث لا يريد.

جبران في حقيقته

نُشرت في عدد خاصّ عن جبران في مجلَّة "الرسالة" – السنة الأولى – العدد السابع – ١٥ تمُّوز ١٩٥٥.

في رأي الباحثين أنّ جبران متأثِّر بفيلسوف القوَّة نيتشه، ويدلُّون على ذلك بأنّ أسلوب جبران الخياليّ المجنَّح، ذا العبارة الخضلة الحالمة، يشبه كثيرًا أسلوب المفكِّر الألمانيّ، وبأنّ لـ "نبيّ" جبران علاقة وثيقة بـ "إنسان نيتشه المتفوِّق"، وبأنّ الدعوة إلى القوَّة والتمرُّد والاكتساح، واحتقار الضعف والاستسلام، من ميزات الكاتبَين على السواء.

ولكنّ اعتراضًا هامًّا ينتصب أمام القائلين بهذا الرأي، فبين جبران ونيتشه هوَّة عميقة تجعل منهما كمفكِّرَين على طرفَي نقيض. جبران مؤمن شديد الإيمان بالله وإنْ على طريقته الخاصَّة، ونيتشه ملحد نادى بأنَّ الله قد مات. فهو – أي الله –، في عرفه، حيلة من اختراع الضعفاء يتَّقون بها شرَّ الأقوياء، وهو على رأس هؤلاء الضعفاء، ونموذج تامّ لهم، كما يتجلَّى لنا بشخص المسيح. وجبران إنسانيّ إلى أبعد حدود الإنسانيَّة، بينما صنوه الغربيّ دعا إلى نبذ الشفقة والرحمة، وجعل الحقّ والخير حجَّة الضعفاء ليحموا أنفسهم بهما وقد أعوزتهم الحماية الذاتيَّة من الجبابرة الأقوياء الذين خصَّتهم الطبيعة بالتفوُّق والامتياز. فالله والحقّ والخير ملجأ تدبَّره الضعيف ليلوذ به من خطر لا قِبَل له بدفعه عنه دون رادع اصطناعيّ يمنع القويّ من استعمال قوَّته.

هذا القويّ ليس بحاجة إلى الحقّ، لأنّ قوَّته تبرِّر حقَّه، بل يحتاج الحقَّ أولئك

الصعاليك المتشبِّثون بالبقاء حين لا ينجِّيهم من غائلة المحق والإبادة سوى حجج يتذرَّعون بها من مثل الحق والخير والعدل والإنسانيَّة.

وجبران، بعد ذلك، روحانيّ متصوِّف، فيما نيتشه مادِّيّ عنصريّ، مجَّد جنسًا معيَّنًا وفضَّله على سائر الأجناس.

جبران، في النتيجة، يستحقّ أن يكون على رأس دين من الأديان، ونيتشه يستحقّ أن يكون على رأس مذهب خطِر كالمذهب النازيّ.

وتوضيح هذه النقاط بعضه سهل وبعضه عسير؛ فالتشابه في الأسلوب الكتابيّ بينهما واضح لا يحتاج إلى بيان، أمَّا علاقة "نبيّ" جبران بـــ "سوبرمان" نيتشه فهي علاقة بعيدة جدًا: نبيّ جبران إنسان يمتاز عن الآخرين، ولكنَّه يستخدم مواهبه لإرشاد الأُناس العاديِّين إلى المحجَّة التي ضلُّوا عنها والتي جاء يهديهم إليها، أمَّا السوبرمان فهو الرجل الممتاز الذي لا يلقي بالاً إلى مَن هم دونه ولا يحاول أن ينتشلهم من وهدة هم بها جديرون لأنَّهم غير مؤهَّلين لأن يرقوا إلى الذرى العالية. فهم في الدرجات السفلى لأنّ نفوسهم لا يمكنها التخلُّص من انحطاطها لتسموَ إلى فوق. النبيّ يريد أن يرفعَ الناس إلى مستواه، والسوبرمان يريد إبادة الكائنات الحقيرة ليبقى هو ومَن على شاكلته فقط، أو جعل هذه الكائنات في خدمته وخدمة أمثاله على اعتبار أنّ ذلك وحده ما يبرِّر وجودها. زد على ذلك أنّ النبيّ هو كائن فرد، وأنّ السوبرمان يرمز إلى جيل كامل من الناس سيوجد على هذه الأرض بعد أن يتطوَّر الجنس البشريّ بحيث لا تعود الأرحام تنجب غير الممتازين المتفوِّقين، جيل سيكون بالنسبة إلى جيلنا كما نحن بالنسبة إلى القرود فيما إذا صحَّت نظريَّة داروين.

قد يكون نيتشه من القائلين بالنظريَّة التطوُّريَّة مثل داروين وتوماس هكسلي وهربرت سبنسر، أمَّـــا جبران فلم يخطر له ذلـــك في بال، ونبيُّه لا يرمز إلاَّ إلى

نفسه، فهو حكيم أعطي من الرشاد والإدراك ما لم يُعطَه سواد الناس، وأشباهه هم الأنبياء والحكماء كالمسيح ومحمَّد وكونفوشيوس وبوذا.

بقيت دعوة كليهما، نيتشه وجبران، إلى القوَّة والتمرُّد والاكتساح، واحتقارهما الضعف والاستسلام. أمَّا في ما يختصّ بالتمرُّد والاكتساح، يقابله الاستسلام من الناحية الأخرى، فهناك فرق بين دعوة جبران ودعوة نيتشه، إذ إنّ هذا الأخير يخوِّل القويّ الحقّ بأن لا يطيع القوانين، لأنّ هذه القوانين وُجدت لتحمي الضعيف المتخاذل من القويّ الجبَّار، فلا حرج بالتالي على مَن يستطيعون خرقَها أن يخرقوها. فهو، إذًا، يعتبر القانون بدعة لا يفرضها حقّ، فلا يقيِّد الإنسان بها، ولا يمنعه عمومًا عن شيء إلاَّ عن الأعمال التي توحي بالضعف.

نيتشه، على هذه الصورة، لا يدعو الإنسان إلى الخروج على قوانين يعتبرها ظالمة واستبدالها بأخرى عادلة، بل يدعو الإنسان – الجبَّار – إلى الخروج على كلّ قانون. أمَّا أولئك الخاضعون المستسلمون، الذين لا يخرجون عن طاعة القوانين والحكومات، فهم أناس لا نستطيع أن نطالبهم بأكثر من ذلك لأنّ هذه حدودهم، وهؤلاء يجب سحقهم أو تسخيرهم لخدمة الأقوياء.

يُستخلص من ذلك أنّ نيتشه لا يدعو إلى إصلاح معيَّن، كما أنَّه لا يدعو الضعفاء إلى تغيير ما بأنفسهم، فهل كان جبران على هذا النسق؟

إنَّ ما يُستدَلّ عليه من كتابات جبران هو أنَّه ثار على أوضاع معيَّنة متوخِّيًا استبدالها بما هو أفضل. ثار، مثلاً، على القشور والمظاهر وجعل الجوهر واللباب أساسًا، وثار على تقاليد وعادات رأى فيها ما يحجِّر العقل ويعرقل السعي إلى الأحسن، وثار على محافظة تقتل بنظره الحرِّيَّة المشروعة، كأن يتمّ الزواج وفقًا لاعتبارات يقدِّرها الأهل ولا تمتّ بصلِة إلى الحبّ وإرادة الزوجَين العتيدَين، وثار على الزواج نفسه إذ رأى فيه "عبوديَّة الإنسان لقوَّة الاستمرار"، إلخ... وكلّ هــذا

يدلّ على أنَّه أراد استبدال حال بحال ولم يسعَ إلى تقويض النُّظُم جميعها لتحلّ محلَّها شهوة الإنسان المرسَلة على السجيَّة. كما أنَّه دعا الجميع إلى هذه الثورة، ونقم على الذين لم يستجيبوا لدعوته حتى لنراه يقذفهم بشتَّى النعوت والتهم.

ومَن يقرأ "يا بني أمي" و"نحن وأنتم" و"أبناء الآلهة وأحفاد القرود" من كتاب "العواصف" يتأكَّد من أنّ جبران يلوم أشدّ اللَّوم أولئك الذين لم يتخلَّصوا من رواسب الحياة ويرتفعوا إلى حيث ارتفعت الأنفس العظيمة. فهو، إذًا، يطلب منهم ما يعتبر أنّ في طاقتهم عمله ولكنَّهم توانوا عنه. وإذا قيل إنَّه في "حفَّار القبور" يعتبر هؤلاء الناس أمواتًا لأنَّهم يرتعشون أمام عاصفة الحياة ولا يسيرون معها، ويقول للرجل بلسان "المجنون" إنّ نظم الشعر ونثره، وطرح الآراء على الناس، مهنة عتيقة مهجورة لا تنفع الناس ولا تضرُّهم، بل الأجدر أن يتَّخذ – هذا الرجل – حفر القبور صناعةً تريح الأحياء من جثث الأموات المكدَّسة حول منازلهم ومحاكمهم ومعابدهم، إذا قيل إنَّه بذلك يعني أنّ هؤلاء الناس لا يستفيدون من الآراء التي تُطرح عليهم، وأنّ الأجدر دفنهم والتخلُّص منهم لأنَّهم أموات أو كالأموات، وإنَّه، على هذا النحو، قد نظر إليهم نظرة نيتشه نفسها واعتبر إصلاحهم ضربًا من المحال لأن ليس في ذواتهم قابليَّة الإصلاح، ودعا مثل نيتشه إلى محقهم وإبادتهم، فالجواب على ذلك أنّ جبران وقف منهم هذا الموقف عندما ساوره شعور في مثل قطع الرجاء، أي أنَّه خلص إلى هذه النتيجة إذ يئس منهم بعد محاولة طويلة هدفت إلى هديهم وإصلاحهم فلم تتقدَّم خطوةً في هذا السبيل، بينما نيتشه لم يحاول هذه المحاولة ولم ينظر إلى هؤلاء على أنَّهم ضلّوا عن صواب وشردوا عن حظيرة ينبغي إعادتهم إليها، بل إنّ نظرته إليهم كانت منذ البدء على أنّ الظلمة التي فيها يرسفون هي ما يستحقُّونه لا على سبيل العقاب، وإنَّما على سبيل أنّ هذا هو ما يلائم طبيعتهم، وأنّ بلوغ الدرجات العلى "طويل على رقابهم" وأكثر من طويل.

وهكذا يريد نيتشه اكتساح المؤسَّسات جميعها وتقويضها، بينما يريد جبران اكتساح وتقويض مؤسَّسات فاسدة بنظره ليبني على أنقاضها مؤسَّسات يراها صالحةً مفيدة. وأمَّا في ما يختصّ بالقوَّة التي دعا إليها كلاهما ومجَّدها محتقرًا الضعف فيختلف مفهومها أيضًا عند كلّ منهما. فقد عنى نيتشه بالقوَّة العنف والبطش والتدمير، وعنى بها استعباد فريق لفريق واضطهاد فريق لفريق، فما هو مفهوم القوَّة عند جبران من خلال مقطوعة "يسوع المصلوب" التي حاول فيها نفي الضعف عن المسيح ونسبة القوَّة إليه؟

يسوع قويّ، بنظر جبران، لأنَّه لم يعش مسكينًا خائفًا، ولم يمت شاكيًا متوجِّعًا، بل عاش ثائرًا، وصُلبَ متمرِّدًا ومات جبَّارًا. الشجاعة وعدم إظهار الخوف، إذًا، هما من علائم القوَّة عند جبران، وعدم بث الشكوى وإبداء الألم هو كذلك من علائمها، فالقوَّة هي الجبروت النفسيّ بهذا المعنى.

والثورة والتمرُّد هما من علائم القوَّة كذلك، ولكن لا ننسَ أنّ ثورة المسيح وتمرُّده كانا سلميَّين، فهما وقوف بوجه الطغيان في شجاعة وثبات دون حماية النفس بالحديد والنار، وهما تحمُّل للأذى والتنكيل دون حياد عن المبدأ، ولكن دون مقاومة الأذى والتنكيل. فالقوَّة عند جبران هي قوَّة غاندي في "عصيانه المدنيّ"، أمَّا القوَّة عند نيتشه فهي قوَّة هتلر في "فِرَق الصاعقة" و"القمصان السود".

والمسيح في نظر جبران ما جاء ليجعلَ الألم رمزًا للحياة، بل ليجعلَ الحياة رمزًا للحقّ والحرِّيَّة. هنا تتجلَّى فلسفة جبران في عدم الرضا بالأمر الواقع وعدم الاستسلام للجور والظلم، بل السعي إلى تغيير الواقع واستبدال الفاسد بالصحيح. وهذه الدعوة إلى الهدم والبناء من جديد، هذا الانتفاض على الاستكانة والتسليم، هو من الميزات البارزة في التفكير الجبرانيّ. فجبران لا يقبل الظلم في العالم على أنَّه امتحان لصبر الإنسان، ولا يقبل الفساد والاعوجاج على أنَّهما تجربة له وبلاء، ولا

يقبل الألم على أنَّه أمل منشود، ومظهر تقشُّف تتعرَّى به النفس من أنانيَّتها. كما أنَّه، في الوقت نفسه، لا يسكت على مضض، ولا تدفعه خشية إلى أن يغضّ النظر قائلاً في سرِّه: "لا حول ولا...".

هذا هو وجه القوَّة عند جبران: عدم التسليم بما يُفرض علينا إذا كان خلاف الحقّ، وجرأة في إعلان التمرُّد عليه، وصراحة في طلب التغيير والتبديل، وجلاء في تصوير الحياة المثلى التي يلوِّح بها للناس على أنَّها الفردوس المفقود الذي ينبغي استرجاعه، وعدم الرهبة والنكوص أمام التهديد والاضطهاد، وهي قوَّة يقابلها الضعف الكامن في الخشية وعدم رفع الصوت، وهو الضعف الذي احتقره جبران.

ومن هنا رأى جبران القوَّة في يسوع لأنَّه "كان حرًا على رؤوس الاشهاد، جريئًا أمام الظلم والاستبداد"، ورأى فيه القوَّة لأنَّه "يرى البثور الكريهة فيبضعها، ويسمع الشرّ متكلِّمًا فيُخرسه، ويلتقي بالرياء فيصرعه". ومعلوم أنّ يسوع كان يبضع البثور الكريهة بلسانه، ويُخرس الشرّ بقوله له: "إخرس"، ويصرع الرياء بالحكمة والمثل والبرهان. مرَّةً واحدةً ثار المسيح عمليًّا فاستعمل سوطه، فكان ذلك منتهى القوَّة لديه.

القوَّة عند جبران هي، إذًا، عين التمرُّد، عين الثورة الفكريَّة التي أعلنها ودعا إلى الانخراط فيها، فيما القوَّة النيتشويَّة هي قوَّة ماديَّة فعليَّة تزهق أرواحًا وتريق دماء. لقد قال جبران في معرض كلامه على قوَّة المسيح: "جاء ليبثّ في هذا العالم روحًا جديدةً قويَّةً تقوِّض قوائم العروش المرفوعة على الجماجم، وتهدم القصور المتعالية فوق القبور.. وتسحق الأصنام المنصوبة على أجساد الضعفاء المساكين". هذه "الروح" الجديدة، القويَّة برسوخها في النفوس ورسوخ الإيمان بها في القلوب، هي التي، متى سادت، دكَّت هذه العروش والقصور والأصنام. هذه الروح هي القوَّة عينها إذًا لأنَّها هي التي تقوِّض وتهدم وتسحق، وهذه الروح تعصف في النفوس إثر

اقتناع عقليّ أو إيمان قلبيّ بكلام الذي يبثُّها، ومتى عمَّ انتشارها حتَّى تنتظم الأكثريَّة أو المجموع يمكنها عندئذٍ أن تهدم لتشيِّد من جديد. وهذان الهدم والتشييد ليسا أكثر من التغيير النظريّ والعمليّ للأنظمة والأوضاع إثر تبدُّل في العقليَّة السائدة، وهذا أبعد ما يكون عن القسوة والعنف والبطش التي عناها نيتشه في دعوته إلى القوَّة.

وممَّا يلفت النظر أنَّه في حين يصبّ نيتشه جام غضبه على الضعفاء، ويدعو إلى أخذهم بأسوأ ما يؤخذ به الناس، يعظِّم جبران، في "يسوع المصلوب"، تلك الروح التي بثَّها المسيح لأنَّها "تسحق الأصنام المنصوبة على أجساد الضعفاء المساكين". وهكذا يأبى جبران طغيان الأقوياء على الضعفاء، بينما يدعو نيتشه إلى هذا الطغيان بالذات.

ولكنّ هذا النوع من القوَّة الذي دعا إليه جبران، وإن انسجم مع إنسانيَّته، فهو لا ينسجم مع الصوفيَّة التي لم يكن جبران غريبًا عنها. فالصوفيَّة غير عمليَّة، بمعنى أنَّها قعود وتواكل، تلجأ إلى الصلاة في سبيل هدم أسوار القسطنطينيَّة. وهي لا تدعو إلى حياة مثلى، لأنّها زهد بالحياة من أساسها، ولا تعرف حتى الثورة النفسيَّة الفكريَّة التي اشتُهر بها جبران. وهكذا يصبح جبران والصوفيَّة نقيضَين كما هي الحال بينه وبين نيتشه، ولكنَّه مع ذلك يلتقي والصوفية كما يلتقيها نيتشه. ولعلّ هذا من الأسرار الكبيرة في حياة جبران الفكريَّة.. لا نستطيع كشفه إلاَّ بقولنا إنّ جبران لم يكن صوفيًّا أصوليًّا بمعنى السائر على طريقة من طرقها بحذافيرها، بل إنّ صوفيته شخصيَّة تأخذ من الصوفيَّة المنهجيَّة ما تأخذ وتترك ما تترك. بل ربَّما لم يكن لجبران من الصوفيَّة غير الحلوليَّة التي جعلته يرى نفسه عروقًا لله في التراب ويرى الله أزهارًا له في السماء، وهو ما يتعدّى الصوفيَّة، وربَّما الحلوليَّة نفسها، إلى مذهب وحدة الوجـــود. لذا أمكن لجبران أن يستقلّ عن الروح الصوفيَّة المائعة

المتقاعسة المتواكلة.. مستبدلاً إيَّاها بروح ناشطة، ملتهبة، روح انقلابيَّة لا ترضى بالتخدير والتسكين بل تلجأ إلى البضع والاستئصال (راجع "المخدِّرات والمباضع" و"الأضراس المسوَّسة" من كتاب "العواصف"). ولكنّ "البضع" و"الاستئصال" عند جبران ليس واضحًا ما إذا كانا يتمَّان بالدعوة إليهما أو باستعمالهما مباشرةً؛ فبينما نراه في المقالَين المشار إليهما ينعي الوعظ البليد والإرشاد السقيم وينحاز إلى فكرة وجوب خلع "الأضراس المسوَّسة" واستئصالها إذا به، في الوقت نفسه، يتكلَّم بإيجابيَّة عمَّن يخطبون بشجاعة ويكتبون بحماسة، وعن الذين ينتقدون، ويتنكَّرون للأعمال السيِّئة ويتبرَّمون من المآتي المكروهة، ممّا يدلّ على انضوائه إلى مثل هذه المقاومة بالمواقف المتَّخَذة من الاعوجاج لا بالمقاومة "المسلَّحة" إذا جاز التعبير.

على كلّ حال فهو قد أبى القعود والتواكل، حتَّى أنَّه رأى في النسك والرهبنة هدمًا للحياة الاجتماعيَّة لأنّ فيهما مثل هذا القعود والتواكل، فأنكر أن يكون المسيح أراد ذلك: "لم يهبط يسوع من دائرة النور الأعلى ليهدم المنازل ويبني من حجارتها الأديرة والصوامع، ويستهوي الرجال الأشدَّاء ليقودهم قسوسًا ورهبانًا". هذا على كون الرهبنة لا تماثل التصوُّف في خموله، ولا تفهم الزهد على أنَّه انعزاليَّة وصدوف عن كلّ مظاهر الحياة. فهي، على العكس، ذات نشاط في الحقول التي تأتلف مع رسالتها خصوصًا الحقل التربويّ، وليس موقفها من الحياة سلبيًا على الإطلاق.

وقد يختلف جبران عن نيتشه في جميع نواحي التفكير إلاّ في جَمْعِهما بين الدعوة إلى القوَّة من جهة والتصوُّف من جهة أخرى. والغرابة في هذا المجال تتناول نيتشه أكثر ممّا تتناول جبرانًا بكثير. فنيتشه مادِّي وغربيّ العقليَّة والتفكير، كره الشرق واحتقر فيه مظاهر الضعف، ورأى في روحانيَّته وأديانه ما ينمّ عن هذا

الضعف البالغ. والمعروف أنَّ الصوفيَّة هي من أبرز مظاهر الضعف في الشرق وفي كلّ مكان، ومع ذلك فإنّ نيتشه هو الذي أدخل عناصر الصوفيَّة الشرقيَّة في الفلسفة الأوروبيَّة فأثَّرت تأثيرًا قويًّا في المفكِّرين المتأخِّرين. في التصوُّف يتَّفق جبران ونيتشه حيث يُظنّ أنَّهما يختلفان.

كلِف جبران بالقوَّة على طريقته، وكلِف بها نيتشه على طريقته، فنظر كلاهما إلى المسيح من خلال هذا الموقف. وإذا بنيتشه يحارب المسيح، رمز الضعف في نظره، لأنّ القوَّة كما يفهمها لا يعرفها المسيح، وإذا بجبران يتعشَّقه إلى أبعد الحدود، لأنَّه رأى في شخصه ما يعتبره قوَّةً وأيَّ قوَّة. وهكذا يتَّفق جبران ونيتشه على المجمل ويختلفان على التفاصيل.. حتَّى ليضحي الاختلاف تعاكسًا على خطٍ مستقيم.

جانب مغمور من تفكير جبران

نُشرت في مجلّة "الرحمة" – السنة الرابعة – العدد الثاني – شباط ١٩٦٨

طالما وقفتُ عجبًا أمام هذه العبارة لميخائيل نعيمة التي يقول فيها: "لقد كان من خدعة الفلس الجهنميّة أن أصبح في استطاعة إنسان واحد أن تكون له حصّة ألف إنسان في ثروة البشريّة المشتركة، وأن يكون ألف إنسان بدون حصّة واحدة. لقد نتج عنها استعباد الانسان للإنسان، وانقياد الجماهير للفرد، واستثمار مَن حالفهم الفلس لمَن عاداهم، تلك هي المأساة، مأساتنا".

طالما وقفتُ عجبًا أمام هذا القول لأنّ صاحبه يخرج فيه عن خطّه الفكريّ المنصرف إلى غير هذه الناحية من مشكلات الوجود، ممّا يعتقد معه الكثيرون أنّ ميخائيل نعيمة يلتزم مواقف فكريّة تخطّاها العصر. وكنتُ أعزو هذه الاستفاقة لديه على قضايا الواقع إلى أنّ ميخائيل نعيمة عاش حتّى أدرك الزمن الذي غدت فيه المشكلة الاجتماعيّة مستأثرة باهتمام المفكّرين، فكان لا بُدَّ له من التأثر بالتيّار السائد وبالمنحى الذين ينحوه الكتّاب في معالجتهم لهذه القضيّة.

ولم أكن أعلم، حتّى مراجعات صدف أن أجريتها في آثار جبران، صنو نعيمة في الاتجاه الفكري المنصرف إلى غير الناحية الاجتماعيّة والاقتصاديّة من مشكلات الحياة، أنّ للأوّل، الذي لم يعشْ إلى اليوم الذي ساد فيه هذا النوع من التفكير والاهتمام أوساط المفكّرين والرأي العام العالمي، آراء مماثلة لما طالعناه لنعيمة في العبارة أعلاه، هي آراء تبعث لدينا عجبًا مضاعفًا لما تشكّلــه من سبــق فكــريّ،

واستشفاف يلمح بعين الرؤيا مشكلة الغد، ويبدأ بالإشارة إليها قبل أن تصبح حديث الناس الشاغل.

ومردّ العجب ليس إلى أن القضيّة لم تكن قد طُرحت بتاتًا على بساط البحث، فالحق أنّ المذهب والحركة التي نتجت عنه كان كلاهما قد قام، بل مردّه إلى كون جبران، المفكِّر الصوفيّ الحلوليّ المنشغِل بوحدة الوجود، قد التفت، في وقتٍ لم تكن فيه الاشتراكيّة قد أصبحت مذهب العصر وإن كانت ذات أتباع ودعاة، وفي وقت لم تكن فيه قضيّة العمّال قد توصّلت إلى احتلال المقام الأوّل من اهتمام النخبة فضلاً عن الحكومات، إلى هذه المسألة التي طغت الآن على كلّ ما عداها حتّى كادت أن تصبح المسألة الوحيدة في عالم اليوم.

يتطرّق جبران، أوّل ما يتطرّق، إلى العدالة في توزيع الثروة، وهي، كما نعلم، أساس الفكرة الاشتراكيّة، فيقول: "ليس هناك من ثروة فوق الحاجة"، كما يقول: "الفقر غلطة وقتيّة، أمّا الإثراء فوق الحاجة فعلّة مزمنة".

وأنت لو سُئلتَ: "فيمَ يكون العمران؟" لأجبتَ: "في استغلال موارد الأرض"، أمّا جبران فيأبى أن يرى العمران في هذا وحده فيقول: "العمران في أمرَين: إستثمار الأرض، وتوزيع أثمارها"، أي في عدم احتكار هذه الأثمار من قبَل فئة محدودة.

وهو يمقت الاحتكار إلى درجة أنّه يبرِّر من جرائه السرقة، وهو ما يفعله الثوريّون اليوم عندما يحرّضون الطبقات البائسة على تجريد الأغنياء ممّا يملكون بحجّة أنّ ثروة الأغنياء هي ثمرة كدح أفراد تلك الطبقات البائسة وبالتالي فهي من حقِّهم، حق اغتصبه الأغنياء وبه يتنعَّمون؛ يقول جبران: "اللصّ صنعة المحتكِر".

ولا يغيب عنه، في هذا الصدد، أنّ القناعة بالحال وعدم التطلُّع إلى تحسين مستوى العيش، وفيهما تأمين مصلحة الطبقة القابضة على زمام الثروة ونفي التهديد عنها، قد بثّته النظريات اللاهوتيّة كمخدِّر للطبقات المحرومة عن طريــق تزهيدها بـــ

"متاع الدنيا" والتلويح لها بعالمٍ آخر فيه السعادة الحقيقيّة، وهو ما ردَّ عليه إيليّا أبو ماضي بقوله:

لا ينجّي الشاة من سغب أن في أرض السهى عشبا

فيقف جبران موقفًا مماثلاً لأبي ماضي إذ يقول: "مَن لا يشاهد ملكوت السماوات في هذه الحياة لن يراه في الحياة الآتية". وهو يوجز واقع لجوء المتمتِّعين بالخيرات إلى المعتقدات، قبل أن يلجأوا إلى القوّة، ليأمنوا جانب المحرومين من هذه الخيرات ودرء خطرهم عنهم بقوله: "يحتمي الفقر بالأفكار قبل أن يستسلم إلى الجيوب".

وكم يدعو الإشتراكيّون إلى العمل، فيمجّدونه جاعلين منه أساس حياة الأمّة، ويجعلون النوال على قدره، لا بل يجعلون العمل غايةً في حدّ ذاته لا وسيلة. مثل هذه الدعوة يدعوها جبران أيضًا فيقول: "الأمم بالعمل، ثم باالعمل، ثم بالعمل. العمل في الحقل وفي الكرم. العمل أمام النول وفي المصبغة. العمل في المقلع وفي الغاب، العمل في المكتب وفي المطبعة". ويقول أيضًا: "مصيبة الأمم في مَن لا يستنبت بذرة، ولا يرفع حجرًا ولا يحوك ثوبًا، ولكنّه يشتغل بالسياسة". ويقول كذلك: "لي من فكرتي أن أحرث الأرض بمعولي واستثمرها بمنجلي، وأن أبني بيتًا من الحجارة والطين وأحوك ثوبًا من الصوف والكتّان".

وقد حظي العمال من قلم جبران بمثل ما يحظون به اليوم في الشعارات والدعايات السياسية التي تنطلق من أحد المعسكرَين العالميَّين، قال: "لم أجد في الحياة سوى قضيّتَين أوّليَّتَين هما الجمال والحق. أمّا الجمال ففي قلوب المحبّين، وأمّا الحقّ ففي سواعد العمّال".

ويعي جبران أنّ تطوّر المؤسّسات السياسيّة والاجتماعيّة وغيرها ينتج عن تطوّر الاقتصاد، وهو مبدأ في صلب ما تقول به الحتميّة التاريخيّة التي تعتنقها الماركسيّة، فيقول: "كانت الحكومات النيابيّة في الماضي من مسبَّبات الثورات، أمّا اليوم فإنّها

من نتائج الاقتصاد".

كما يعي أهميّة الاستقلال الاقتصادي في تحقيق مظاهر الاستقلال الأخرى، وهو ما يلتقي فيه مع موجة التفكير الحاضرة، المتأثِّرة بالاشتراكيَّة، القائلة أن لا استقلال حقيقيًّا بدون الاستقلال الاقتصادي، لا بل إنّ الاستقلال الاقتصادي يمهّد للاستقلال السياسي بل يستتبعه. أمّا ما يقوله جبران فهو: "إنّ الاستقلال الشخصي في الأمور الصغيرة كان وسيكون رهن الاستقلال الفنّي والاستقلال الصناعي".

ويخوض جبران حتّى في المجال الاقتصادي البحت، فيشدّد على الاكتفاء الذاتيّ في الأمّة، وعلى عدم طغيان الاستيراد، بقوله: "ويل لأمّة تلبس ممّا لا تنسج، وتأكل ممّا لا تزرع.. وتشرب ممّا لا تعتصر".

والحقيقة التي يبحثونها اليوم بكثير من القلق والشعور بالخطر، وهي أنّ الإنسان ابتدع الآلة ليتحكّم بها فإذا هي تتحكّم به، وهكذا نحت صنمًا ثمّ جثا له، هذه الحقيقة قد تنبَّه إليها جبران في زمنه فقال: "الإنسان يبتدع الآلات ويسيّرها ثمّ تسيّره، وهكذا يصير السيّد عبدًا لعبده".

ودعوة أخرى تُرفع لها الشعارات اليوم من جانب معيَّن، ويجنَّد لها الأنصار في أنحاء العالم، هي الدعوة إلى السلم والتعايش السلمي رغم تباين العقائد والأفكار. هذه الدعوة دعاها جبران في وقته، ولكنّ عدوّها كان العامل القوميّ في عرفه لأنّ هذا العامل كان هو بالفعل وراء الحرب في ذلك الحين قبل أن ينقسم العالم انقسامه اليوم على أساس إيديولوجي عقائدي، قال جبران:

"إذا كان الواجب (الوطني) ينفي السلم من بين الأمم، والوطنيّة تزعج سكينة الإنسان، فسلام على الواجب والوطنيّة".

ويعلو جبران على الفكرة الفرديّة التي تحسب الإنسان كائنًا حرًّا مطلق التصرّف في الحياة.. ليعانق النظريّة الاجتماعيّة القائلة بأنّ الإنسان منفعل بالمجتمع الذي

يفرض عليه تصرفاته، وأنّ سلوكه يختلف باختلاف المؤثّرات والظروف الاجتماعيّة المحيطة به، فنسمع منه: "تقول فكرتكم: لص، مجرم، خبيث، قاتل، عَقوق، أمّا فكرتي فتقول: إنّما اللصّ صنيعة المحتكِر، والمجرم خليقة الظالم، والقاتل حليف القتيل، والخبيث ثمرة العربيد.. والعَقوق نتيجة الصَّارم".

وإذا كانت الماديّة التاريخيّة تعتبر أن المجتمع الإنساني والظاهرات المعنويّة تخضع هي أيضًا لناموس صارم وحتميّة مقرَّرة كالظاهرات الطبيعيّة سواء بسواء فإنّ جبران التقى معها في ذلك عندما قال: "أنا من القائلين بسنّة النشوء والارتقاء. وفي عُرفي أنّ هذه السنّة تتناول بمفاعيلها الكيانات المعنويّة بتناولها الكائنات المحسوسة، فتنتقل بالأديان والحكومات من الحسن إلى الأحسن انتقالها بالمخلوقات كافّة من المناسب إلى الأنسب. فلا رجوع إلى الوراء إلاّ في الظاهر، ولا انحطاط إلاّ في السطحيّ".

ولكنّ جبران لا ينسجم دائمًا مع تفكيره هذا، بل نجده أحيانًا ينسى السنن الاجتماعيّة التي تتحكم بالظاهرات الإنسانيّة ليعتبر هذه الظاهرات أفعالاً إراديّة حرّة. فلنسمعه يقول: "إنّ للطير شرفًا ليس للإنسان. فالإنسان يعيش في ظلال شرائع وتقاليد ابتدعها لنفسه، أمّا الطيور فتحيا بحسب الناموس الكلّي المطلَق الذي يسير بالأرض حول الشمس". وهكذا يغيب عن جبران هنا أنّ الشرائع والنظم والتقاليد السائدة في الناس هي أيضًا وليدة ناموس طبيعيّ، ووليدة حاجات وظروف وأوضاع تستوجب هذه الشرائع والنظم والتقاليد فلا يكون عنها من مَحيد، ولا يكون بشأنها اختيار، والدليل على ذلك أنّها قامت في كلّ المجتمعات، وبدأت بصورة متماثلة فيها جميعًا ثمّ اتَّبعت جميعًا خطًا واحدًا في التطوّر، وهذا ينفي الصفة العرضيّة الإراديّة عنها ليجعلها ظاهرة تاريخيّة ينصّ عليها سير التاريخ الذي سلك على الدوام طريقًا مقرَّرًا ثابتًا لم يشذّ عنه.

وتبلغ النظريّة الفرديّة حدَّها عند جبران عندما يعتبر أنّ "كلّ شيء عظيم وجميل في هذا العالم يتولّد من فكر واحد أو من حاسّة واحدة في داخل الإنسان"، وأنّ "كلّ ما نراه اليوم من أعمال الأجيال الغابرة كان قبل ظهوره فكرًا خفيًّا في عاقلة رجل أو عاطفة لطيفة في صدر امرأة"، وأنّ "الثورات الهائلة التي أجرت الدماء كالسواقي وجعلت الحريّة تُعْبَد كالآلهة كانت فكرًا خياليًا مرتعشًا بين تلافيف دماغ رجل فرد عائش بين ألوف من الرجال، والحروب الموجعة التي ثلّت العروش وخرّبت المماليك كانت خاطرًا يتمايل في رأس رجلٍ واحد" وأنّ "التعاليم السامية التي غيّرت مسير الحياة البشريّة كانت مَيلاً شعريًا في رأس رجل واحد منفصل بنبوغه عن محيطه"، وأنّ "فكرًا واحدًا أقام الأهرام، وعاطفة واحدة خرَّبت طروادة وخاطرًا واحدًا أوجد الإسلام، وكلمةً واحدة أحرقت مكتبة الإسكندريّة".

إنّ مصدر العجب ليس اتّجاه جبران الفردي في هذا التفكير بمقدار ما هو تناقضه مع نفسه في تفكيره السابق. والحق أنّنا لا ندري أيّهما السابق في موقفَيه وأيّهما اللاحق، فقد يكون تطوَّر في تفكيره وانتقل من رأي إلى آخر، ولكنّ ما نودّ أن نشير إليه هو مخالفته، في اعتباره الأحداث البشريّة ناشئةً عن فكرة أو عاطفة أو إرادة شخص واحد، لمذهب زميله ومعاصره أمين الريحاني الذي كان يعتبر أنّ الأحداث المتأتّية في الظاهر عن فكرة فرد أو إرادته هي في الحقيقة أحداث اقتضاها وفرضها وضع الأمّة في حينه، أو ظروفها أو المرحلة التي بلغتها في التطوّر، وما كان الفرد الذي أعلنها أو أمر بها أو دعا إليها غير منفّذ لإرادة خفيّة هي إرادة المجتمع المغفلة التي لا يُعرَف صاحبها أو على الأصح ليس لها صاحب معيَّن، بل هي تلك الإرادة العامّة، الصادرة عن الذات العامّة للمجموعة البشريّة التي عرفت هذه الأحداث. فمثل هذا الشخص توجده الأمّة عندما تبلغ بها الحاجة إلى تحقيق ما يحقّق في الظاهر على يده، ولا يتعذَّر على الأمّة أن توجد شخصًا

آخر يمثّل الدور نفسه إذا لم يكن الشخص الأوّل قد وُلد. ويعطي الريحاني مثلاً حسيًّا على ذلك بقوله إنّ ما تمَّ على يد نابوليون كان سيحصل بحذافيره لو لم يكن نابوليون قد جاء في حينه، كان سيحصل على يد "نابوليون" آخر توجده الأمّة التي كان وضعها التاريخي في ذلك الزمن قد أصبح يتطلّب منها لعب هذا الدور ويحفزها إلى لعبه. وبالمقابل فلو كان نابوليون قد عاش في بلد غير فرنسا تختلف ظروفه عن ظروف هذه الأخيرة، أو لو كان عاش في فرنسا وإنّما في غير الزمن الذي ظهر فيه، لكان لعب دورًا مختلفًا أو لم يكن قد لعب دورًا على الإطلاق. وإذًا فليس فكر واحد هو الذي اقام الأهرام، وإنّما هي عقيدة الشعب المصري في ذلك الحين التي كانت توجب صيانة أجساد الموتى من الفساد لتعود إليها أرواحها في يوم من الأيام. وليست عاطفة واحدة هي التي خرّبت طروادة، وإنّما هو الوضع الذي كان قائمًا في تلك البقعة من بلاد الإغريق آنئذٍ غير محتملٍ أن تبقى طروادة ومنافسوها في آنٍ معًا فكان لا بدّ من زوال أحدهما. وليس خاطر واحد هو الذي أوجد الإسلام، وإنّما الحالة التي وصل إليها المجتمع العربيّ في ذلك الوقت هي ما أصبح يستدعي تغييرًا معيّنًا تجلّت مظاهره في ما أتى به الدين الجديد.

فإذا ما تجاوزنا عن هذا التفكير الفرديّ العابر لدى جبران، والذي أقلع عنه، كما هو المحتمل، في ما بعد، وجدناه مفكّرًا تقدّميًا طليعيًّا سبقنا في ما نقول به وندعو إليه اليوم وبشّر بهذا الاتّجاه الفكريّ الذي كنّا نحسبه حديث العهد.

أمين الريحاني في "قلب لبنان"

أُدرجت في باب "شخصيّة العدد" في العدد الخاص الممتاز الذي أصدرته مجلّة "الرسالة" عن أمين الريحاني – السنة الثانية – العددان الثامن والتاسع، آب وأيلول ١٩٥٦.

في الآداب الغربيَّة تنوُّع كبير. فهي لم تُقتصر على الشعر والقطعة والمقالة والقصَّة والرواية والمسرحيَّة، بل تعدَّت ذلك إلى حقول أخرى كأدب الرسائل وأدب المذكرات وأدب الرحلات. أمَّا أدبنا العربيّ الحديث فلم يعرف إجمالاً سوى الأبواب التقليديَّة المعروفة، ولكنَّ أمين الريحاني أغناه بعنصر جديد هو أدب الرحلات. فما كتب "ملوك العرب" و"قلب العراق" و"قلب لبنان" و"المغرب الأقصى" سوى مادَّة أدبيَّة غزيرة زوَّدت بها الريحاني أسفارُه. والأسفار تغذِّي الخيال، وتفتح الأذهان، وتوفِّر للكاتب خبرة شخصيَّة واطّلاعًا على ما ليس في متناوله وهو قابع وراء مكتبه، فيأتي نتاجه وفيه عنصر الحقيقة المستقاة مباشرةً من مصادرها؛ يأتي من الحياة رأسًا، لا من المعرفة الكتبيَّة النظريَّة أو ما يروى على الألسنة.

وكتاب الريحاني "قلب لبنان" هو من أدب الرحلات في قالبه ومادَّته، ولكنَّ هذه المادَّة حُشدت فيها ذخيرة من المعلومات والتحقيقات والأخبار والرسائل والترجمات والشعر المنثور، وقد جاءت كلّها في مناسباتها وأمكنتها فلم تكن دخيلة على الموضوع أو محشوة حشوًا فيه.

هذا الكتاب هو موسوعة حقيقيَّة تحتوي شيئًا من كلّ شيء، وسننظر، في هذا المقال، بخصائص الأدب الريحانيّ عندما يروي رحلات صاحبه.

يبدو أمين الريحاني، من خلال كتابه هذا، ذا قابليَّة كبيرة للامتزاج مع عباد الله البسطاء. فهو يخاطبهم أو يتكلَّم عنهم بلهجة تُشعر بالفرق بين عقليّتهم وعقليّته، وتفكيرهم وتفكيره، ولكنَّها ليست لهجة الهازئ المستخفّ، بل لهجة المحبّ الحاني، المرتاح إلى صحبة هؤلاء الناس، المسرور بنباهتهم الفطريَّة وحكمتهم الشعبيَّة، حتّى لكأنّ روحه هي روحهم ولو كان عقله غير عقلهم. فلم يجعله مستواه الفكري العالي يبتعد عن أهل بيئته العاديِّين فلا يفهمهم ولا يفهمونه، ويصبح بين الطرفَين هوة عميقة ويعيش كل منهما في جوٍّ مستقلّ. كلاّ بل إنّ الريحاني ظلّ "قرويًّا" على كونه لا يفكِّر ولا ينظر إلى الأمور بعين القرويِّين، وهو من هذه الناحية شبيه بالقرويّ الأكبر مارون عبُّود. إلاّ أنّ هذا لا يعني أنَّه لا يُلْمح إلى سذاجتهم بضحكة بريئة أو ابتسامة في قرارته يغمز بها غمزًا عندما يروي مظهرًا من مظاهر هذه السذاجة قد يكون التعلُّق بالخرافات، أو التصديق والتسليم بالمتناقَل من المعتقدات والأساطير.

أجل، إنّ الأمين في هذا الكتاب "يتدرْوَش" بصورة طبيعيَّة دونما إجهاد للتلبُّس بهذه الحلَّة التي لا تنسجم مع إنسان بعيد عن مستوى العامّة من الناس. فهو في شخصيَّته كما تتراءى لنا عبر "قلب لبنانه" رجل طيِّب، ذو روح حلوة وشخصيَّة بسيطة، وإنَّما يجتمع إلى كل ذلك فطنة بالغة، وانتباه قويّ يتجلَّى بملاحظته الدقيقة لكلّ شيء لدى الأشخاص وفي الأشياء.

والأسلوب الذي يجري عليه الكتاب أسلوب دعابة ومرح وفكاهة ولو كانت مواضيعه جديَّة في كثير من الأحايين. والنكتة تجيء فيه الفينة بعد الفينة، وهي في بعض المواضع معبِّرة عن رأي من آراء الأمين يطلقه في نكتة لبقة تزكزك ولا تجرح. فالخطَّة التي سلكها الريحاني في كتابه هذا غير الخطَّة التي جرى عليها في "النكبات" و"القوميَّات" و"التطرُّف والإصلاح". في هذه الكتب هو متطـرِّف مهاجـم

يأخذ بالعنف والتقريع، أمَّا في كتابه اللبنانيّ فهو معتدل حيال ما يخالف تفكيره وحيال الأناس الذين ليسوا من رأيه. ليس عند الريحاني في "قلب لبنان" ما عند جبران مثلاً من النقمة والثورة ورغبة الهدم لإعادة البناء، فكل ما عنده في هذا المضمار نقد تلميحي لبق، ونكات ناعمة وقويَّة في وقتٍ معًا. بل إنَّه يعرف حُسن التخلُّص عندما يضطر إلى ما يُحرج الموقف من رأي أو تهكُّم لا تقبله الأوساط، فيرسل إشارة تفهم منها ما يريد قوله دون أن يُسهب في الأمر. وهو لا يبدو حريصًا على تغيير حال القوم وإصلاح اعوجاجهم، بل يُشعرنا بأنَّه يسخر منهم في أعماق نفسه دون تصريح بذلك، حتى لكأنَّه يعذرهم في ما هم عليه من حال، أو كأنَّه لا يهمُّه سخفهم وضلالهم في قليل أو كثير.

أمَّا السرد في الكتاب فهو من أمتع وأطرف ما يمكن أن يجود به الأسلوب الإخباريّ، ولعلّ مردَّ ذلك، فضلاً عن الدعابة والنكات، إلى ما فيه من توريات بارعة لطيفة، وحوار لا تعرف أحيانًا أين يبدأ وأين ينتهي. فهو متَّصل بالسرد العامّ، يتخلَّله دون أن يكون ثمَّة قطع بين أجزائه، وإلى ما فيه كذلك من سياق مرتاح، وسهولة ورشاقة في الرواية والانتقال من موضوع إلى موضوع، واستطراد يتفرَّع من الموضوع الواحد إلى المواضيع الكثيرة المتشعِّبة يعود بعدها إلى موضوعه الأساسيّ الذي كان بصدده، وطابع في سَوق الكلام يقرّب القارئ كثيرًا من الموضوع الذي يدور حوله هذا الكلام، فإذا هو وكأنَّه يرافق الكاتب في ما يرويه له. وممّا يساعد على وجود عنصر التشويق في الكتاب أنّ طريقة الريحاني في وصف رحلاته وما تخلَّلها هي قالب من صميم الموضوع الذي يتحدَّث عنه، أي أنّ روح الكتابة في "قلب لبنان" تصلح لمثل ما يتضمَّنه هذا الكتاب ولا تصلح قالبًا لمواضيع أخرى.

وممَّا يساعد كذلك على ما ذكرنا أنَّه يستعمل الصيَغ العاميَّة في الكلام حين يقتضي

الظرف ذلك، فإذا به يخلق الجوَّ الذي يريد ويفي الصورة التي يرسمها حقّها من الوصف. مثال ذلك أن يتحدَّث عن شخص كان يسدّ كل حاجة في القرية، فيستعمل هنا الصيغة العاميَّة التي تعبِّر عن عدم الاستغناء عن هذا الرجل في أيّ أمر كان، وإذا الصورة تامَّة وافية دون أن يضطر إلى شرح ذلك بالكثير من الكلام: "إنكسر قسطل المياه في القرية، نادوا المعلِّم عبدالله. إنسدَّت المجاري إلى الصهاريج، أخبِروا المعلِّم عبدالله. مذبح الكنيسة في حاجة إلى إصلاح، أين المعلِّم عبدالله؟ ثور فلان تفلَّت من مربطه (ثور شرِس فتَّاك)، دونكم والمعلِّم عبدالله. المضخَّة في البيت معطَّلة، عجِّلوا بالمعلِّم عبدالله".

وفي هذا النسق من الكتابة يأتي الريحاني بتعابير فنيَّة تؤدِّي قصده بطريقة فذَّة: كان يتكلَّم عن يحشوش وسنديانتها، ووصل في كلامه إلى ابن يحشوش: داود بركات رئيس تحرير جريدة "الأهرام" في حينه، فإذا به يقول عنه: "كان في وطنيَّته اللبنانيَّة سنديانيًّا"، تدليلاً على صلابته في ذلك. وقد جاء تعبيره على هذا الشكل، بعد أن كان يتكلَّم عن سنديانة القرية، في موضعه. فلو قال كلامه هذا نفسه دون أن يسبقه بحديث يتناول السنديان لجاء قوله دون مقدِّمات تبرِّر التعبير الذي استخدمه لوصف وطنيَّة داود بركات، فيأتي هذا الوصف مجرَّد تشبيه، والتشبيه، هذا أو غيره، غير عسير، وبالتالي غير طريف، فما أسهل أن نشبِّه الخدود الحمر بالورد أو نعومة اليدَين بالحرير؛ ولكنَّ التشبيه هنا جاء بمناسبة الحديث عن سنديانة، فلم يكن مقحَمًا إقحامًا ومأتيًا به من بعيد، بل جاء يصل ما بين الطبيعة السنديانيَّة في القرية والطبيعة السنديانيَّة في نفوس أبنائها.

كما أنّ الريحاني، في عبارة نحسبها لا تنطوي على أكثر من معناها الظاهر، يضمِّن معنًى مبطَّنًا لا يريد التصريح به علانية. يتكلَّم عن قرنة جبيل، قرنة القرى السبع المعروفة بقرنة الروم، فيقول: "وهي تُعرَف طائفيًّا بقرنة الـروم، أصحـاب

الرأي المستقيم في الدنيا والدين منذ الأزل"، وهذا ما يقوله الروم الأرثوذكس عن أنفسهم. ثمّ ينتقل من "القرنة" إلى قرية مارونيَّة هي معاد، فيقول: "إنّ الأفق ليتَّسع في نواحيه الأربع، وهذه معاد نقطة الدائرة، وهذا دير مار عبدا عليه السلام، عدنا إلى الإيمان الصحيح في دين المسيح"، وهذا ما يسمِّي الموارنة، والكاثوليك عمومًا، عقيدتهم. فماذا يقصد الأمين من ذكر هذه النعوت التي يطلقها أصحاب المذاهب على مذاهبهم؟ أليس يريد أنّ كلاً يغنِّي على ليلاه، وكلاً يعتبر عقيدته هي الصحيحة المستقيمة؟ أليس يعني ما عناه أبو العلاء بقوله: "كلٌّ يناصر دينه"، ويكاد أمين يقول وراءه: "يا ليت شعري ما الصحيح؟".

وأخيرًا فإنّ لي رأيًا يتناول كتابة الريحاني بوجه عامّ ولا ينحصر في "قلب لبنان". هذه الكتابة يعتورها أحيانًا بعض الضعف والركاكة من حيث الأداء البيانيّ، فيتأكَّد لنا حينما نقرأها أنّ صاحبها لا يكتب باللغة التي يجيدها أساسًا, وأنَّه تضلَّع من اللغة الإنكليزيَّة ثمّ أخذ يعالج العربيَّة بينه وبين نفسه حتى تقدَّم فيها، مثله في ذلك مثل جبران. ولكنَّ لهذه الركاكة بالذات ميزة خاصَّة، فهي عذبة جدًّا، حلوة الوقع في النفس جدًّا، لم تتقلَّص عنها الروعة الأدبيَّة بل قد تتوفَّر فيها أكثر ممَّا لو كانت العبارات خالية منها. هذا من ناحية، أمَّا من ناحية ثانية فإنّ كل أسلوب كتابيّ تتجسَّم فيه نفسيَّة صاحبه: نفسيَّة سعيد تقيّ الدين مثلاً تبرز في لهجته في الكتابة، وطريقته وصوره وتعابيره الديناميكيَّة، وفي غراباته التي لا تدل مطلقًا على نفسيَّة هادئة ناعمة وأخلاق دمثة، بل على عنف وإن كان عنفًا ضاحكًا لا يميل إلى العبوس، وعلى انطلاقٍ صاروخيّ صاعق. أمَّا نفسيَّة أمين الريحاني فتتجلَّى، كسائر الأدباء، في جميع كتاباته، ولكنَّها تتكشف كثيراً في ركاكاته التي تأتي وكأنَّها وجهه النفسيّ الصُّراح لم تغلِّفه وتحجبه عوامل ومقتضيات خارجيَّة غير نابعة من نفسه، كمراعاة أصول البيان والتزام قواعد الإنشاء. فصورة الأمين من خلال طريقته

العفويَّة هذه في الكتابة التي لا يطوِّعها إلاّ لسجيَّته هي صورة الإنسان الطيِّب الجبليّ الوديع، الذي ما زال مطبوعًا بطابع قريته الفريكة لا بطابع نيويورك التي عاش فيها معظم حياته. صورة شخص عميق الفهم، بعيد مدى الفكر، ولكنَّه ينتقد دون خبث، ويحمل على الأخطاء دون لؤم، ويبضع دون أذى. وهو في شخصيَّته ليس ذا شياكة وعياقة، فعندما حطَّت به الرحال في فندق صوفر الكبير، حيث المجتمع البيروتيّ الراقي والمتفرنج، أحسَّ بأنَّه في غير مكانه وفي غير بيئته. ولكنَّه على كلّ حال ليس خشِنًا غليظًا، بل إنسانًا محبَّبًا إلى مَن يعاشره، وإذا وجد السذاجة في عشرائه فليس يقابلهم بأكثر من مكرٍ خفيفٍ بريء.

هذا هو أمين الريحاني في "قلب لبنان" وفي كتاباته النابعة من فطرته دون صبِّها في قوالب خارجيَّة مكتسبَة: ريفيٌّ الطابع، غير متأنِّق، رأسماله في كنزه العقليّ لا في المظهر الذي يعتمد عليه السطحيُّون لإخفاء ما هم عليه من ضحالة وتفاهة.

أمين نخلة في "دفتر الغزل"

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" – السنة الأولى – العدد الثالث – آذار ١٩٥٥.

أهل الذائقة الفنيَّة كانوا وما زالوا على جدل في أمين نخلة.. وحيرة منه. أمَّا الجدل فقد قام ويقوم حول كلّ شاعر وأديب، ولكنَّه مع الأمين يتمادى إلى تطرُّف وإغراق.. بين مَن يبايعه مع شوقي بأمارة الشِّعر[١] ومَن ينكر عليه حتَّى صفة الشاعريَّة. وأمَّا الحيرة فلأنّ أمين نخلة، وهو الحريص على مجده الأدبيّ والرَّاغب في احتلال المنزلة الرفيعة في مراتب القلم، لا يكاد يقول الشعر مدفوعًا بهذا العامل، بل هو لا يقول الشعر إلاَّ عندما تفرضه عليه عاطفته فرضًا ويفيض في خاطره حتى لا يقوى على كبته.

وإنِّي أوافق على أنّ هذه هي صفة الشاعر الحقّ، ولكنّ الشاعر الحقّ أيضًا يهوى البثّ، ويجد في وصف مَن يحبّ للغير إزاحة همّ وفي الشكوى تفريج كربة وفي كلّ ذلك سلوى وعزاء، فيما أمين نخلة يثلج صدره أن تنتقل معانيه إلى الطروس.. فيعيد قراءتها منتشيًا ثم يغلق عليها في الأدراج، وإن هو أظهرها ثانية، أو طبعها في كتاب، فليطَّلِع عليها ذاك الذي لم تُكتَب لولاه، فيعرف إلى أية درجة سما هواه في القلب الخصيب حبًّا وشعرًا.

(١) قال شوقي في أمين نخلة:

هـــذا ولـــيّ لعهـــدي وقيّـــم الشعـــر بعـــدي

وإنّ الأمين ليوافق على ما نقول عندما يتحدَّث عن قصائده في مقدِّمة مجموعته قائلاً: "عاشت على الرحمة عند صاحبها، وتقلَّبت، في أدهار الصِّبا، بين يدَيه وعينَيه وفؤاده. فإنَّها كانت له، في أزمان سالفة، وأحوال ماضية، أشبه شيء بالضحك والبكاء، وبالصبر والجزع، وبالشوق والسلوان، إلى أحوال وأفعال شتَّى ممَّا عرض له يومئذٍ في سروره وحزنه، وفي أمله وقنوطه، وفي عشقه وخلوِّه، فتُرك فيها التحفُّظ وغدت نجيَّ شاعر مع قلمه...".

وأنتَ، دون أن تطالع هذا قي مقدِّمة الديوان، لو قفزتَ رأسًا إلى تلك القصائد والمقاطع لخجلتَ من نفسكَ إذ يُخيَّل إليكَ أنَّكَ تهتك أسرار الغير بقراءة يوميَّاته الخاصَّة. إنّ هذا الشعر أشبه باليوميَّات الخاصَّة فعلاً.. في كونه يروي حادثة الهوى على غير الصورة التي تُوجَّه بها إلى الناس، فكأنَّه يدوِّنها لنفسه حتَّى يعيدَ قراءتها في مستقبل الأيَّام، وفي كونه يذكر الحادثة ممسكًا عن جميع تفاصيلها، لا بصورة مَن يقول شيئًا ويخفي أشياء خجلاً من السامع أو ضنًّا بالسرّ، وإنَّما بصورة مَن يخاطب شخصًا يعرف الباقي، فهو يذكِّره بالواقعة محض تذكير، يكفي أن يعيد عليه خيوطًا من الحادثة لتطفرَ ذكراها إلى أمام عينَيه.

ونحن لا نزعم أنّ هذا هو السبب الحقيقيّ الذي حدا بالشاعر إلى الاقتصاد في وصف ما أوحى له بقصيدة، فلعلّ ذلك، في الحقّ، من أجل مراعاة القواعد الاجتماعيَّة، وإنَّما نقول إنّ هذا هو الانطباع الذي نأخذه عن هذا الشعر حين نقرأه برويَّة وإمعان.

فمن حديث الأمين عن شعره، ومن قراءتنا لهذا الشعر، نعرف أنَّه لم يُنظم إلاّ لصاحبه. إنَّه حالات صاحبه النفسيَّة وقد انتقلت إلى الورق. ومرَّة ثانية نعود فنقول إنَّها صفة الشاعر الحقّ، ولكنّ الشاعر عادةً يخاطب الناس واصفًا لهم ما يخالجه، في حين لا يخاطب أمين نخله سوى نفسه ويراعه، والفضاء أو الجدران الأربعــة

المحيطة به. فكأنّ الأمين (ونشدّد على "كأنّ") لا يهمُّه أن يصبح شاعرًا، ولا يتطلَّع إلى مرتبة من هذا القبيل، ولكنَّه يُقبل على ما يناديه ممَّا تهفو إليه نفسه، حتَّى إذا ثمل الجنان وترنَّحت الأعطاف نطق اللِّسان عفوًا، وتحرَّكت اليد صادعةً بأمر خفيّ.

ورُبَّ قصصيّ ما أقبل على الحياة، بما فيها من متع ولذائذ، إلاّ ليتزوَّد منها خبرةً وواقعيَّةً تعينانه على كتابة قصصه، ورُبَّ شاعر ما أقبل عليها إلاَّ استلهامًا لوحي وإيقاظًا لقريحة، أمَّا الغاية البعيدة لدى كليهما فهي أداء حق القلم والقيام برسالة الفن. ولكنّ أمين نخلة ليس من هؤلاء، فهو يُقبل على اللذَّة لذاتها لا يتطلَّع إلى أبعد، ولكن هل تفعل اللذَّة عند الأمين غير أن تردَّه إلى طبيعته الأصليَّة ذات الثراء، والسخاء؟

الشعر النخليّ هو إذًا تِبع النفس الواجدة، فإذا نضبت ينابيع الوحي فالسلام على الشاعر أمين نخلة، إنَّه هو لا يحاول أن ينقذ نفسه. ولعلّ هذا ما جعلنا لا نعرف له شعرًا إلاّ ما يرجع نظمه إلى عهد الصِّبا، وهو إلى ذلك يشير في مقدِّمته كأنَّه يقول إنّ عهد الشعر انقضى لديه مع انقضاء عهد الهوى، لا تحرِّكه من جديد إلاَّ مناسبة لا علاقة لها بالحبّ كمناسبة رياض الصلح. ولكن مَن يصدِّق أنّ عهد الشعر انقضى لدى أمين نخلة، إذ مَن يصدِّق أنّ عهد الهوى ينقضي لديه؟

حتَّى الحبيب لم يُكتب شعر أمين نخلة، في الأصل، ليقرأه، وإنَّما هو يستطيع أن يفهمه ويطرب له إذ تعود به الذكرى إلى الحادثة كما وقعت، فيفهم ما تبطنه الحروف وتلغز به المقاطع. إنّ اتجاه أمين نخلة نحو الحبيب لا يكون إلاّ بعد أن يَكمل عنده القول، فيرى أنّ بإمكان الحبيب أن يقف عليه دون أن ترتسم على شفتَيه علامات استفهام.

هذا في حين أنّ القارئ ليس في الحساب إطلاقًا، والأمين يقول إنَّه لا يعرف مَـــن

يستطيع أن يترجم شعره لجماعة القرَّاء. والحقّ انّ هذا الشعر، بالنسبة للقارئ، مكتوب بطريقة شبه غريبة لا يفهمها تمامًا، وهو يحتاج إلى مَن يترجمه ويعلِّق حواشيه، هذا على كون التعمية والغموض اللَّذَين نجدهما عند الشعراء الرمزيِّين لا يلعبان دورهما إطلاقًا في الشعر النخليّ، وإن يكن فيه من رمزيَّة فليست مغرقة ولا متوغِّلة.

إنَّه يشير إلى القرَّاء عارفًا تمام المعرفة أنَّه لم يحاول أن ينقلهم إلى جوِّه كما يفعل عادةً الشعراء، ولم يسعَ إلى أن يضفي على مشاعرهم ذلك التأثير الذي ألهمه فيقرأوه وكأنَّهم يشاركونه القول، أو كأنّ ما قاله همُّوا به فسبقهم إليه، وهي تلك المقدرة التي امتاز بها أبو شبكة، ومثلنا على ذلك رائعته الأخيرة "إلى الأبد"، والتي كان بوسع أمين نخلة أن يتحلَّى بها ويمتاز لو حسب حسابًا للمعجَبين.

لا، لم يخطئ أمين نخلة عندما دعا مجموعته "دفتر الغزل"، على كون هذا الاسم لا يصلح لمجموعة شعريَّة ذات رونق، فهي حقًا دفتر من الدفاتر مطبوع حين الدفاتر مخطوطة، ولعلّ ما جعله يُطبَع هو امتيازه على الدفاتر جميعًا، وعلى كثير من الكتب.

***

إلى هنا والحديث على طابع الشعر النخليّ بوجه عامّ، أمَّا الطابع الفنِّيّ لهذا الشعر فهو موضوع هذا القسم الثاني من البحث.

إذا كنتَ تقرأ تصفحًا لا بإمعان ووقعتَ على "نخلية" من "النخليَّات" فقرأتها قراءةً عابرةً فلن تلبث أن تقلب شفتَيك قائلاً في نفسك: "ما هذا الشعر الذي ليس فيه سوى المعاني العاديَّة جدًا، القريبة المتناوَل، التي تجري على ألسنة جميع الناس ألف مرَّة في اليوم؟".

ذلك أنّ مواطن الجمال والالتماعات الفنيَّة في شعر الأمين كثيرًا ما تصاحبها أبيات عاديَّة لا جديد فيها من حيث الفكرة.. ولا تفنُّن في التعبير:

مطلبـــي مـــن هـــذه الدنيـــا حبيـــب   قلبـــه منـــي علـــى البُعـــد قريـــب

أو:

عـــاش لنـــا الصبـــح ومات المساء،   فـــي الصبـــح ألقـــاكِ وألقى الضياء

أو:

نحـــن فـــــي الحـــــب تـــلاقَينـــــا   وعقـــــدنـــــا بيــــــن قلبَينـــــــا

أو:

وحقـــك مـــا مـــن أب يـــا سعيـــــد   يحـــب ابنـــه فـــوق هـــذا المزيـــد

يقـــولـــون إنِّـــي كثيـــر الحنـــــان   عليـــك وإنّ المربِّـــــي شـــديـــــد

ووالله مـــــا مـــن جبـــــال الصفـــا   فـــؤادي ولا أضلعـــي مـــن حديـــد

فماذا في هذه الأبيات من شيء يستوقفك أو لم تسمع به من قبل؟ ولعلّ كثرة مصادفة الأبيات التي من هذا النوع هي التي تُدخل في روع متصفِّح شعر أمين نخلة – لا قارئه.. كما قلنا – انّ هذا الشعر كلَّه عاديّ لا يُدلّ على كلام العامَّة بميزة فكيف بأن يُدلّ على شعر الشعراء.

ولكنَّك لو قرأت هذا الشعر قراءةً صحيحةً لأدهشتك فيه التماعات زاخرة بالفنّ، لم يتَّصل بها ولا بأشباهٍ لها أيّ شاعر معاصر أو قديم:

كـــأنَّ الصحـــو يلمع فـــي ظنونـــي   ويخفـــق فـــي ضلوعي ألف غصن

ففـــي النغـــم العميـــق إليـــك أمشي   وأسلـــك جانـــب الـــوتـــر المـــرنّ

ففي هذا الصحو الذي يلمع في الظنون، وهذه الغصون الخافقة في الضلوع، وفي المشي في النغم وسلوك جانب الوتر صور شعريَّة كليَّة الجدَّة لم يأتِ بها شاعر قبل الأمين.. ما خلا ذلك "الصحو" الذي نصادف له مثيـــلاً – ليس طبق الأصل – عند

سعيد عقل وصلاح لبكي. وهي فوق جدَّتها رائعة رائقة، ومصدر جمالها الشعريّ يعود إلى كونها غريبة لا يتوقَّعها القارئ، فمَن منَّا يتوقَّع أن يمشي الشاعر إلى حبيبته لا في الحقل الممرع بل في النغم العميق، وأن يسلك في طريقه لا جانب الفيء بل جانب الوتر المرنّ؟ ولكنَّها غرابة طريفة مستحَبَّة، فهي غرابة لا إغراب، وهي شيء ممتع لا شيء يُضحك من هزء.. كحال الغرابة في شعر البعض.
وهذا الذي ينطبق على البيتَين المذكورَين ينطبق على أبيات كثيرة في "دفتر الغزل"، على أبيات لا على قصائد، لأنّ قصائده في معظمها تتخلَّلها أبيات لا تألُّق فيها ولا تميُّز. فحين تقرأ هذا البيت:

يـا واحـة الصحـراء كـلّ خميلة   إلّاكِ فـي عينـيَّ قفـر مجـدب

تأتي على معنًى شعريّ حقًّا، ولكنَّه بعد أن مرَّ على قرائح شعراء عديدين في صور مختلفة لم تعدْ له تلك الروعة. فكلّ قارئ شعر أصبح معتادًا على فكرة من هذا النوع: بعضهم يقول إنّ كلّ جمال بعد حبيبته ليس بجمال، وبعضهم إنّ كلّ عطر بعد هذا العطر لا شذا له، وبعضهم إنّ كلّ موطن بعد مسقط رأسه خراب يباب ولو كان يضجّ بالحياة والعمران، فأن تكون كلّ خميلة قفرًا بعد واحة الصحراء في عينَي أمين نخلة لا يختلف عن هذه المعاني التي ذكرنا. ولكن سرعان ما يقفز الأمين، بعد ذلك، إلى صورة شعريَّة تقف عندها معجبًا طربًا:

خلـع اخضـرارك آيتَين على فمي   فتصفَّحـي الإنجيل هل هو مخصب؟

وعلى هذا النحو يمضي: إمَّا انعدام كلِّيّ للفنّ والطرافة، وإمَّا صوَر وطرائف في التعبير تخلع على الشعر العربيّ أثوابًا لم يتزيَّن بمثلها في كلّ عصوره.

فبين:

مـا العيـش لولا النـور، ما لونه؟   مـا نضـرة الرغـد وصفو الهناء؟

(ومَن لا يعرف أنّه لولا النور لَما طاب لنا عيش في عتمة لا نرى من خلالها شيئًا؟)

و:

يــا ناسج السحــب علــى نــولــه   أحسنــتَ فاسحــب ذيلهــا مــا تشاء

مسافة ما بين الهاوية والقمَّة.

وهكذا بعد أن يقول.. بكلّ بساطة قولٍ:

مطلبـــي مــن هــذه الدنيــا حبيــب   قلبــه منـــي علـــى البُعــد قريـــب

يستطرد آتيًا بأجمل الصور الشعريَّة:

أستطيــب المــــاء مــا مــرَّ بــه   ويطيــب العشب، والشــوك يطيــب

وإذا حـــلَّ مكـــانًــا خــافيًـــا   دلَّنـــي الشــوق وقــادتنـــي الدروب

فانظر إلى "قادتني الدروب" كم تتضمَّن من حُسن وطرافة جديدَين على هذا الشعر العربيّ الذي اعتاد على الدروب موطئ قدم فحسب لا دليلاً هاديًا.

ولعلّ قصيدة "الحبيب الأسمر" أوضح دليل على ما نقول. إنَّه يبدأها بثلاثة أبيات يتفوَّه بمعانيها كلّ إنسان يريد أن يُخبر صديقًا له عن علاقته بحبيب:

قــــرَّة عينـــــي منعَّـــــم أسمـــــر   أميــر حُســن، سبحــان مَــن أمَّــر

ألنهــر والجســر ثــم مــوعــدنــا   خلــف البساتيــن والهــوى أخضر

يحبنـــي ألــــف مــــرة.. وأنــــا   أحبــــه ألـــــف مـــرة أكثــــــر

فأيّ فرق بين "أمير حُسن، سبحان من أمَّر" وبين تعبير شخص يصف حبيبته لآخر: "ملكة جمال، سبحان مَن خلقها"؟.

من هذه الأبيات شبه الباهتة سرعان ما ينتقل أمين إلى أبدع ما يمكن قوله في مجال الوصف الشعريّ، ولا منازَع في أنَّه كذلك غير مسبوق إليه على الإطلاق:

كأنَّ في دلِّه ومشيته غصنَين جاءا وثالثًا قصَّر
في شفتيه من وهم عضهما ورد يعرَّى وفستق يُقْشَر
وعلى العنق، عند مَشْقته، عيد الغوالي وموسم العنبر

فللمرَّة الأولى يطالعنا عيد للغوالي وموسم للعنبر لا للغلال، كلّ هذا في سكب شعريّ لا تحسّ معه بأنّ صاحبه يقصد ذلك متعمدًا، ويجتهد في أن يأتي بالجديد الجديد حتَّى ليقع في تكلُّف غير مقبول ولا سائغ. إنَّه يظلّ طبيعيًّا وكأنّ ما يأتي به ليس ذلك الجديد الغريب بل هو المتداوَل المألوف.

وهناك ظاهرة أخرى في هذا الشعر.. هي تلك الأبيات أو المقاطع الجميلة الآسرة وإنَّما يغلِّفها حجاب لا يتيح لك أن تنفذ إلى عمقها وجمالها دون إمعان نظر وإعمال رويَّة، فتتحالف مع الأبيات العاديَّة بالفعل على إظهار الشعر النخليّ بمظهر الشعر الخالي من أيَّة لمعة فكريَّة أو فنيَّة. مثال ذلك:

كلّ العيون الزرق، لو جُمعت، فدًى للذيل، أو ما دونه، أو ما بقي

فإن أنتَ لم تنتبه إلى "ما دونه أو ما بقي" حسبتَ أنّ كلّ ما في هذا البيت هو أنَّه يجعل العيون الزرق جميعًا فدًى لذيلها، وليس في هذا طبعًا ما يخلب الألباب. ومثال آخر:

صوتان لا يستجيب الروض غيرهما: صوت المحبّ، وصوت البلبل العاني
في كلّ مبتلَّة باتا وعاطرة بين الندى والشذا ماذا يريدان؟

والصور الجديدة، والطرائق الجديدة في التعبير، نجدها بوفرة عند أمين نخلة؛ فهو مثلاً عندما بلغه نعيّ سيّد درويش عبَّر عن ذلك بقوله: "أذني في فم الزور"، فكم هو بعيد عن التعبير المألوف في مثل هذا الموقف قوله على هذه الصورة إنَّه لم يصدِّق النبأ.

وانظر إلى:

أتمتم باسم ثغرك فوق كأسي وأرشفها كأنك أو كأني...

فهو لا يأتي على ذكر حبيبه فوق الكأس تبعًا لقاعدة "الشيء بالشيء يُذكر"، بل يتمتم باسم ثغر الحبيب كأنَّه مؤمن لا يصحّ أن يبدأ الشراب إلاّ بعد أن يستهلَّه بالصلاة.

وكذلك:

فيكاد السمع يمشي نحوه ويعبّ الشمّ في الطيب العبيق

وفضل هذا الشعر ليس في أنَّه ينسب المشي إلى غير الماشين وما إلى ذلك، بل في أنَّه، بواسطة هذه الصور التي لا تنطبق على واقع، يعبِّر عم حقائق نفسية باطنيَّة راهنة.

ومن أروع طرائقه الجديدة في التعبير أبيات في قصيدته "تذكار"؛ فلقد أراد أن يصوِّر رفق والده به بقوله إنّ هذا الرفق ظلَّله، فماذا قال؟ هل قال: "ظلَّلني والدي برفقه" أو "بسط عليَّ ظلّ رفقه" أو "استظللت رفقه" كما لو كان الأمر مع أيّ شخص يريد التعبير عن مثل هذا المعنى؟، كلا، بل قال: "بدَّلني في الرفق شمسًا بفَي".

ومن هذا القبيل وصفه لصوت مطرب:

أشهى شراب، ألذّ ترويـة، لو أُودع الكأس عُبَّ بالنظر

فكم مرَّة عببنا، في الواقع، شيئًا بالنظر إذ رمقناه بنظرة تكاد تحترق شوقًا للحصول عليه.. وهو باقٍ في مكانه كأنَّه لم يُشرَق بنظرنا.

وهكذا يعبِّر الأمين عن أعمق الحقائق النفسيَّة بكلام لا ينطبق على الواقع إطلاقًا لو أخذناه بمعناه الحرفيّ.

ومن أروع ما يلفت النظر في شعر أمين نخلة ذلك الوصف الدقيق الأمين، وهذه ميزة فريدة يكاد لا يشارك فيها أمينًا أحد من شعرائنا المعاصرين. فلقد انقضى عهد

الوصف مع القدامى، ولم نعد نجد شاعرًا يصف الموضوع بكامله منتقلاً من جزء فيه إلى جزء، ومن عضو إلى عضو، لا تفوته شاردة أو واردة، غير الأمين الذي عاشت هذه الطريقة معه من جديد فحبَّبها مجدَّدًا إلى الأذواق:

فتــرفّ عنـــد الجـــسّ رفَّ   الجفــن فـــي أخــذ السبــات

فانظر إلى هذه الدقَّة في الوصف تأتيك في ثوب التشبيه الجميل.

وقصيدة "رياض" ألا تمرّ فيها على أبيات في وصف شخصيَّة المرثيّ الفذَّة؟ يشتاقه المنبر الفخم، والحِلم في الروع، والحل والعقد. ثمّ يتساءل الشاعر: أين الرقائق في القول، واليبوسة في النفس، والتحفز في الذهن؟، وأين ظرف النديم، وطيب الحديث، والدعاب؟ وإنّ بيانه لقطع المسك، وهو ليِّن يؤثر الرفق، وشعاع رهن التردُّد واللمح توالي تحريكه الأعصاب، ما تكاد تنظر اللمع منه حتى يتوارى الشهاب في طرفتَين ويقضى الأمر، فلقد تصفَّح ومرَّ وأنتَ لمَّا تزل محدِّقًا مرتابًا.

هل يأتي بمثل هذا الوصف في يومنا أحد؟ ألا يذكِّر بالمدح والرثاء في أيَّام الخلفاء؟ وأمين، في البعض من قصائده، ينهج منهج القدماء، إلاّ أنّ الجديد عنده يتراءى من خلف النقاب، دالاًّ على العبقريَّة التي تتمرَّد على صاحبها وتظهر برغمه. فبينما هو نفسه يريد التزام طريقة الأسلاف إذا به يطفر، وكأنَّما دون أن ينتبه، إلى ما هو عصريّ في طابعه، وما هو للأمين وحده من حيث معناه.

هذه قصيدة "أمّ موسى" وقد نُسجت على طريقة قديمة ونواسيَّة واضحة:

يــا رُبَّ خمَّــارة في ظاهــر البلــدِ   أيقظتهــا وجــواد الصبح لــم يفــدِ

فــ "ظاهر البلد" و"جواد الصبح" تعبيران قديمان، وقد استعمل "خمَّارة البلد" أبو نواس.

وهذه الطريقة في السؤال عن الطارق، والجواب، ماركة مسجَّلة لأبي نواس.

يقول أمين:

قالت: "مَن الطارق الملهوف؟"، قلت لها: "بل فتيـــة المـــرح المختـــال والصَّيَـــدِ"

ويقول أبو نواس:

إلـــى أن طرقنـــا بابهـــا بعد هجعة فقالـــت: "مَن الطرّاق؟"، قلنا لها: "إنَّا
شبـــاب تعارفنـــا ببابـــكِ، لـــم نكن نـــروح بمـــا رحنـــا إليأك فأدلجنـــا

وكذلك شرب الخمر خلال أربع وعشرين ساعة ما بين السبت والأحد نجده عند أبي نواس:

فلـــم نزل في صباح السبت نأخذهـــا والليـــل أجمعـــه حتـــى بـــدا الأحدُ

ونجده عند الأمين:

قـــد أقسمـــوا لتدينـــنَّ الكـــؤوس لهم مـــن ليلة السبـــت حتى ليلة الأحـــدِ

ولكنّ شاعرنا لا يعتم أن يطفر به الخيال إلى الصورة المتنكرة للقديم، التي كلّها جدَّة وعصريَّة:

فـــي مثل لون الضنـــى آناً، وآونـــةً فـــي مثل لون شحوب العشق والكمدِ

و:

"فعجِّلـــوا، كـــاد وجه الصبح يبغتكم والليـــل يلهث خلف الصبح من جَهَدِ"

ممَّا يفضح "قديم" أمين نخلة ويشهد له بأنَّه يقلِّد القدماء عن قصد ويجدِّد في غفلة من

نفسه، أو بأنَّه يتتلمذ للآخرين متعمدًا، ولكنَّه يخلق الجديد بوحي من هذه النفس النازعة إلى التفلُّت من القيود التي يريد لها التزامها.

ونختم بحثنا بالإشارة إلى الصياغة الشعريَّة عند أمين، وهي ظاهرة لن نتوقَّف عندها لأنَّها لم تُخْفَ على أحد ممَّن كتبوا عن أمين نخلة شاعرًا وناثرًا هو معلِّم صياغة في كلا الحالَين.

يقول أمين:

يطيـب باسمكِ ريقي في مدار فمـي ويستقـرّ لسـانـي فـوق سكَّـرةِ

وشعر الأمين يطيِّب بدوره الريق في مدار الفم ويلقي بسكَّرةٍ فـوق اللسان، وهـي سكَّرة باقية لا تذوب ما دمنا نقرأ من هذا الشعر ونعيد.

شفيق المعلوف، شاعر رفع التحدِّي

أُلقيت في حلقة دراسيَّة أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" في قاعة محاضرات مستشفى خوري – زحلة عام ٢٠٠٢، ثمَّ نُشرت في كتيِّب خاصّ أصدرته الجمعيَّة للمناسبة.

بعض من ذوي الرأي في الشعر يعتبر أنَّ انشغال الشاعر بمراعاة الأحكام المتشدِّدة للديباجة اللغويَّة العربيَّة يقتل، أو، على الأقلّ، يكبح نفح الشاعريَّة ومددها القويّ، أي يلجم الطاقة الشعريَّة عن انطلاقها الحرّ، فإذا بالقصيد خلوٌ من الحرارة والزخم، خلوٌ من الحياة والروح، ومجرَّد قالبٍ لفظيّ.

ويستشهد هذا البعض على ذلك بانعدام اللهب والاتِّقاد في قصائد أمين نخلة مثلاً وهو المدقِّق في شعره بأمر اللغة، وبشبوب العاطفة، في المقابل، لدى الياس أبي شبكة وعلوّ نبرته الشعريَّة، وعمق القرار في قصائده التي، إذا قيست بالمقياس اللغويّ والبيانيّ، لم تجتز الامتحان بيسرٍ.. بينما القصائد النخليَّة هي عرائس مجلوَّة في دنيا الفصاحة ورصائع منمَّقة من حيث الشكل.

هذان الشرطان: النسج العالي من جهة، والعاطفة المستعرة من جهةٍ ثانية، يلتقيان على وفرةٍ في قصائد شفيق المعلوف التي رفعت هذا التحدِّي وأفحمت قول القائلين بتعذُّر الجمع ما بين الأداء البيانيّ النقيّ وبين النبض المتوتِّر في القصيدة وارتعاشها.

والواقع أنَّ شفيق المعلوف هو، بين الأخوة المعالفة الثلاثة الشعراء، أكثرهم قربًا في شعره من مفهوم القصيدة العربيَّة التقليديّ، أي انَّه ظلَّ محافظًا من حيث التعبير وإن جدَّد في المضمون وفي الأوزان أحيانًا كما في ملحمته "عبقر" وغيرها. وإنَّنا

لنميِّز بين التعبير الشعريّ وهيكل القصيدة، لأنّ الهيكل يتحمَّل خروجًا على عموديَّة الشعر العربيّ دون التفلُّت من الأصوليَّة اللغويَّة التي خرج عليها شعراء جدَّدوا تجديدًا كليًّا حتَّى لكأنّ هذا الذي أعطوه شعر أجنبيّ كُتب بكلماتٍ عربيَّة.

وهذا ما دفع شاعرًا موصوفًا بالرقَّة المتناهية في شعره على نقاءٍ في لغته يقرِّبها من صفاء البداوة، وهو شاعر استطاع أن يرفع التحدِّي الذي رفعه شفيق المعلوف مع إضافة حرارة العاطفة إلى الرقَّة والبلل، لأنّ القصائد المحكمة البناء، والمبالَغ في سبكها ورصّ ألفاظها، تبتعد عن الرقَّة بسبب ذلك، نقول: هذا ما دفع شاعرًا كبدويّ الجبل إلى التصريح، في جلسة خاصَّة بيني وبينه، بأنّ "أكمل" الشعراء الثلاثة أبناء عيسى اسكندر المعلوف هو شفيق. وطبعًا يريد بدويّ الجبل بكلمة "أكمل" زيادة في توفُّر "عدَّة الشعر" لدى شفيق المعلوف بالنسبة إلى أخوَيه، ولن يكون تمام العدَّة الشعريَّة في نظر شاعرٍ تُراثيّ كبدويّ الجبل إلاّ الأداء العربيّ النَّاصع.

وإنَّه ليُسجِّل لشاعرٍ قضى معظم حياته في غربةٍ عن وطنه، وعن الديار الناطقة بالضاد، أن يظلّ مع ذلك ينطق بلسانٍ عربيّ مبين، بينما كثيرون من شعراء المهجر تأثَّروا بشعر لغات بلدان اغترابهم فأتَونا بشعرٍ يكاد أن يكون مترجَمًا عن هذه اللغات.

أجل، أيُّ شعرٍ ذهبيّ السبك وهو في الوقت نفسه ينضح بالعاطفة التي تُبكي القارئ ولو لم يمسَّه موضوعها كهذا الشعر.. عن أمٍّ فارقها ولدها مهاجرًا، فهي في استقبالٍ ووداعٍ للمراكب والسفن القادمة والمغادرة ولو لم تكن فلذة كبِدها على متنها، تقبِّله بتقبيل أشرعتها، وتحمِّلها أشواقها وأشجانها وحرقة قلبها:

تُرى هل آب من سَفَرٍ شراع   ولم تُشبعه تقبيلاً ونشقا؟
وهل أشفى على الترحال إلاّ   رأيتَ فمًا على الكتَّان مُلقى

إلى أذن الشراع يبـــثُّ شيئًا ويعهــد للريـــاح بمـــا تبقّى؟

أشهد بأنّني، وأنا العصيُّ الدمع، لم أذرف قطرةً من مدمعي بعد تجاوزي حدَّ الطفولة إلاّ مرتَّين: يوم وفاة أمِّي، ويوم قرأت هذه الأبيات لأوّل مرَّة.

وإلى جانب عاطفة الأمومة هذه عاطفة الحنين، حنين المغترب إلى مسقط رأسه، ودائمًا بذلك التعبير العربيّ المصفَّى من أيّ هجنةٍ دخيلة:

لــــجَّ بيَ الشــوق لظـلٍّ وَعـــود فهـل يـلاقي العـــود أصـــداءه
لــو أنّنا عدنا نبــلُ الكبــود؟

واهًــا لــــه مهبـــط إلهـــــامي هــل يا تُـــرى يومًــا إليــه أؤوب
أنبش فـــي الضفَّــة أحلامي؟

أم أنَّ، يــا قلبيَ، عنــد الغـــروب أقــدام غيــري فــوق تلك الدروب
قــد طمست آثـــار أقدامي؟

وألفت النظر إلى الصورة الموحية في هذه الأبيات فضلاً عن مشاعر الحنين التي تتضمَّنها.

أمَّا العاطفة الوطنيَّة، وكبرياء اللبنانيّ، فيتجلَّيان على الأخصّ في هذَين البيتَين من قصيدةٍ طويلة:

أُمَّـــةٌ عافـــت الصَّغـار فألْفـت بيــن أحــرارها ليوثًـــا غضابـا

وثبــوا يدفعــون للمـــوت ركبًــا تلْـــوَ ركــبٍ مضى يحثُّ الركابا

ولا يفوتنا ما في هذه البيت الأخير من بلاغيَّةٍ في التلاعب اللفظيّ على مثال شعر الأئمَّة والمعلِّمين في هذه اللغة.

ويصدم كبرياءه الوطنيَّة ما يراه من تخلُّف الأبناء عن صَون الإرث الذي آل إليهم عن آبائهم، فيصرخ بأدائه البيانيّ العربيّ الصراح، ولكن بتمزُّقٍ في عاطفته المصدومة:

ألا قـــم فانـــعَ للآبـــاء مُلْكًـا   يكـاد علـى يـد الأبنـاء يُـردى
تثلَّـم فـي يـد الأبنـاء سيفٌ   أبى مـن قبـلُ إلاّ النصـر غمدا

وماذا أقول عن قوَّة التعبير لدى شفيق المعلوف، بمعنى القدرة على استيفاء المعنى في العبارة الشعريَّة التي لا تتحمَّل الإسهاب، حتَّى أنَّه لَيستوعب كلَّ الفكرة أو الصورة التي يبغي دفعها إلى القارئ مهما دقَّت أو خفيت تضاعيفها وبواطنها، ولا يغيب عنَّا ما في ذلك من صعوبةٍ في الشعر. فهو مثلاً، في موقف الكشف عن نفس الشاعر التي كبرت أو كادت على الكون بأسره فإذا كلُّ ما فيه لا يُشبع لها نهمًا ولا يروي غلَّةً، يقول:

لـو كـان مـا في السمـاء يُلتهَـم   لمـا ارتـوى منـه قلبـه النَّهِـم
يـودُّ والنيِّـرات فائضـةٌ   لـو أنّ جفنَيـه تحتهـنَّ فـم
ويشتهـي والرجـوم هاويـةٌ   لـو كـان منها لروحـه لُقَـم

وهكذا فلمرشف الشاعر سكب النيِّرات، ولروحه ما تُساقطه رُجُم السماء، وهو بعدُ على ظمأٍ وسغب، فهل تُصوَّر نفس الشاعر بأوفى من هذا التصوير؟!

ويعيدنا المعلوف إلى قديمٍ من ألوان شعرنا هو الوصف، فيبرع فيه تفصيليًا حتَّى ليباريَ امرأ القيس في وصفه لجواده. يقول، واصفًا كلب الصيد الذي يقتنيه وهو وإيَّاه في المصيد.. كيف ينتصب ذنَبه ويرفع رِجْله ثمّ يعقف يده، وكيف يتمرَّغ على الأرض، حتَّى لكأنَّنا نشاهده في ذلك بأمّ العين:

نضا ذَنَبًـا صلـب القنـاة مصوَّبًـا   وشال بـرِجلٍ عاقفًـا بعدهـا يـدا
وحملـق لـم يطرف بعينَيه طارفٌ   يلـوك شجًى فـي حلقـه متـردِّدا
ومـالَ بإحدى مقلتَيـه يُهيـب بـي   كعبـدٍ يمنِّـي بالغنيمـة سيِّـدا
ومـرَّغ بالعشب الضلـوعَ كأنَّـه   يلبِّـد لـي مـن ليِّن العشب مَقعدا

لغةٌ شعريَّة كأنَّها من تلك العصور، وأطرف ما في هذه الأبيات أنّ الكلب يستحثّ معلِّمه على اقتناص الفريسة.

هذا وإنّ المجال لواسعٌ جدًّا، لو يسمح الوقت، للخوض في شعر شفيق المعلوف، خصوصًا في تلك البوارق الذهنيَّة التي تلتمع في قصائده ويحبكها حبكًا فنيًّا حتَّى تتالَّق أقمارًا وتشعُّ إضاءاتٍ بهيَّة في تلك القصائد ذات المستوى الواحد، تتكافأ قيمةً إذ لا تعرف علوًّا وإسفافًا بل تتساوى كلّها في شرف الانتماء إلى الشعر.

يوسف غصوب والشِّعر المهموس

نُشرت في مجلَّة "الحكمة" ضمن مقال مثلَّث المقاطع تحت عنوان "قصَّة وشعر وقوميَّة"؛ ثمَّ نُشرت في مجلَّة "الرابطة" ضمن المقال المثلَّث وبالعنوان نفسه – العدد الخامس – ١٧ ايَّار ١٩٦٤؛ كما نُشرت في مجلَّة "الرحمة"، وبالعنوان نفسه – السنة الثالثة – العدد الثالث – آذار ١٩٦٧. ونُشرت، أخيرًا، في جريدة "الأنوار" تحت عنوان "مقال الحكمة" لم ينزل – يوسف غصوب الناقص في نظريَّة "الشعر المهموس" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٠٣٧ – الأحد ١٠ آب ١٩٩٧.

تعود بي الذاكرة إلى محاولة جرت منذ سنين لإيجاد ما سُمِّي شعرًا مهموسًا، وهو ما فشل فيه أصحابه وخاب دُعاته من النقَّاد. غير أنَّني، في عجيبٍ من الصدف، عثرتُ على الشعر المهموس كما ينبغي أن يكون لدى شاعرٍ ما فكَّر فيه يومًا ولا قصد إليه، ومع ذلك فطبيعة شعره تجعل صفة الهمس منطبقة عليه تمام الانطباق. فهو على هذا الأساس نمط فرد في الشعر العربيّ المعاصر، والشاعر هو يوسف غصوب.

شعر غصوب لا يمكن أن يُتلى إلاَّ في همسٍ أو ما يشبه الهمس، ومردُّ ذلك إلى أنّ للشعر لهجةً تنبئ عن حالة الشاعر النفسيَّة وهو بين يدَي القصيدة. فلو قرأت، مثلاً، أبا شبكة في "إلى الأبد" لاستشفَفت من خلال لهجته نفسيَّة مَن خلُص، بعد اختباراتٍ كثيرة، إلى السعادة الحق، فهو يُشرف على سفاسف الناس من حالق، وهو في غبطة ناعمةٍ قريرة. وانطلاقًا من هذه الحقيقة فإنّ لهجة غصوب في شعره تنمّ عن إنسانٍ مترنِّح نشوان، مفعمٍ من الإحساس الذي يخلعه عليه الجوّ الذي هو فيه، تغمره حالة شعريَّة إلى حدّ الثمل أو الخدر، فهو أشبه بمستمتعٍ أنهكه السهر

والرقص والسُكر طوال الليل، فراح في الصباح يجرّ قدمَيه جرًّا في رقصة "سلْو" بطيئة وهو يتهادى يمينًا وشمالاً، مع فارق أنّ حال غصوب ليست متأتِّية عن مثل ذلك، بل عن تفاعلٍ عميقٍ مع الموضوع الذي تأثَّر به حتَّى لقد اختطف الشاعرَ بكلِّيَته.

إنّ شعر غصوب، في اللجهة التي له، يدلّ على أنَّه صادر عن كيانٍ ارتوت جوارحه حتَّى الطفاف، وأُترفت مشاعره بغيثٍ ممَّا تصبو إليه، فغدت لاهثةً لا من الحرمان بل من بالغ الارتواء، وراحت في نصف إغفاءةٍ تحت تأثير النشوة الطافحة، وإنسانٌ في مثل هذه الحالة لا يُفيض بالشعر إلاّ همسًا وهو يغالب ترنُّحه الطاغي.

من هنا إنّ البحَّة تحتلّ مكان الرنين في شعر غصوب، فصوت هذا الشاعر خافتٌ كأنَّه هتاف آتٍ من وراء هذا العالم. لقد فُقد الجرْس منه ليحلَّ محلَّه تهدُّجٌ من تأثير ما أوردنا ذكره، ولكنَّه ليس تهدُّجًا قويًّا مجلجلاً بل وحوحةَ إنسانٍ خَدِر.

وهذا ما حدا البعض إلى إنكار وجود الموسيقى في شعر غصوب، ولكنّ الواقع أنّ البحَّة عينها في هذا الشعر تشكِّل قوام ارتقاء نبرته إلى المستوى الشعريّ. وقد درجتُ على تسمية هذا الارتقاء توتُّرًا عاليًّا في اللهجة الشعريَّة، ولكنّ التوتُّر هنا ليس التوتُّر بمعناه المعروف كحالة من الانفعال العصبيّ تعتري الشخص وتنعكس لدى الشاعر في شعره، بل المعنى المقصود هو أنّ هناك ما يجعل للشعر صوتًا غير صوت الكلام العاديّ ولو انَّه ظلّ يعبِّر بأدوات الكلام العاديّ أي بالكلمات. وفي عرفي أنّ هذا بالذَّات هو العنصر الشعريّ في كلّ شعر، وما تبقَّى من معنًى وخيال وأسلوب واختيار ألفاظ هو من نوع المحسِّنات الكماليَّة. فإذا أردتَ أن تميِّز قصيدة من الشعر الحقّ عن قصيدة ليس لها من الشعر نصيب فما عليك إلاَّ أن تلتقط عبر كلماتها ذلك الصوت الخاصّ الذي لهـا.. ثـمّ تغيِّب الكلمات عن روعك

مبقيًا على هذا الصوت وحده، فإذا كان له (مجرَّد الصوت) سِحْرٌ خاصّ يجعل وقعه لديك وقع الشعر فهو كذلك، وإلاّ تكون القصيدة خلوًا من رعشة الشعر وروحه.
فإذا التقطنا، عبر الكلمات، صوت شعر يوسف غصوب، فإنَّنا نسمع فيه تلك البحَّة التي تخالج صوت إنسانٍ مخطوفٍ بالرؤى التي يصوِّرها في شعره، فهو يتكلَّم كالمنتقل وكأنَّه في غيبةٍ عن عالم الحسّ. ولكنَّها بحَّة ساحرة تعوّض عن الإرنان المفقود، فكأنَّها موسيقى الناي والشبَّابة بدلاً من أن تكون موسيقى الكمان والأبواق.
غير أنّ الانخطاف، والرؤى، والغياب عن عالم الحسّ لا تعني أنّ شعر غصوب ينتقل بنا من الواقع إلى عالم أسطوريّ أو مسحور؛ فنحن، على العكس، نظلّ معه في عالم الأرض، في دنيا المرأة والطبيعة والذكريات، وإنَّما، تحت وطأة الخدر والوجد، يتراءى له الواقع في حلَّةٍ خاصَّة ليست له في الحقيقة.. كما يتمثَّل السكران ما حواليه، فإذا عالمه وسطٌ بين الواقع والخيال، أو هو الواقع الذي يراه الإنسان في حلم. ويلمس القارئ ذلك عندما يلحظ أنّ الأشخاص الذين يعيشون في شعر غصوب هم أُناسٌ من البشر، ولكنّ هالةً تحيط بهم يبدون معها كالأطياف والأشباح. كذلك فمسارح هذا الشعر ملاعب من الأرض، ومروجٌ من الطبيعة وبحار، ولكنّ غلالةً تكسوها فإذا بها كالحقول الأثيريَّة أو كالجنَّات.

جولة عبر ديوان وديع عقل

مقدَّمة أُعِدَّت لديوان وديع عقل الذي كانت دار مارون عبود تعتزم إصداره.

هذا عمر بن أبي ربيعة يعود إلينا في ثوب معاصر، جالبًا معه "الأشاوس" من أهل الحبيبة الذائدين عن العرض والشرف. فالأحداث هي هي، وما تغيَّر فيها سوى أنّ "الحيَّ"، حيث مضارب الأَعراب في عهد عمر، قد تبدَّل منزلاً من حجر في بلدة الحبيبَين.

كان عمر يصف قريب "نِعْم" الساهر على عفافها بقوله:

إذا زرتُ "نِعْمًا" لم يـزل ذو قرابـة لها كلَّمـا لاقيتُـه يتنمَّـر

عزيـز عليه أن أُلـمَّ ببيتهـا، يُسِرُّ ليَ الشحنـاء والبغضُ مُظْهَر

فإذا وديع عقل يلقى من مثل هذا "الحارس" الفرد جملةً من الأشقَّاء الغيارى على طهارة أختهم العاشقة:

ولهـا أخـوة لئـام قسـاة فاجـأونا في اللَّيلـة الظّلمـاء

فـرمـوني بكـلِّ شتـم وذمّ ورمـوها بالتهمـة الشنعـاء

ثمَّ همّـوا بضربهـا فكـأنَّ الارض مـادت من هول ما أنا راءِ

وإذا كانت "نِعْم" قد راعها، والحبيب في ديارها، أنّ الليل قد حان منه انقضاء، والقوم آن هبوبهم من النوم، فارتبكت كيف تقي المقتحم الجريء لحاظ العيون المستيقظة، فإن أُمَّ "ثريّا"، مليكة قلب وديع، راعها أيضًا مرور الليل وانبثاق الفجر ونهوض ربّ العائلة من غفوته، "فيا ويلنا منه إذا هُتك السترُ".

وكان لعمر أن يخرج من الحيّ متنكرًا، يرتدي مطرف الأخت الصغرى ودرعها والبُرد، فلا السرُّ يفشو ولا هو يبدو للعيان، أمَّا شاعرنا اليوم فقد حجب صدى وقع أقدامه عن السمع سعال ناب والد الفتاة، ولولا ذلك ما خفيَ السرُّ المريع.

والطريف أنّ الجرأة تطوَّرت مع تطوُّر العصر إلى ازدياد، فغدت تصريحًا وقد كانت في الماضي تلميحًا. كانت أخت "نِعْم" تقول للفتى المتسلِّل ذهابًا خيفة الأنظار:

إذا جئتَ فامنح طرْف عينيكَ غيرنـــا لكي يحسبوا أنّ الهـــوى حيث تنظر

وفي ذلك إشارة غير مباشرة له بالعودة، أمَّا "ثريَّاه"، ذلك الشاعر اللبنانيّ، فلا تتورَّع عن أن تقول له بالفم الملآن، إذ هو ذاهب بعد أن رقَّ ستر الظلام وهبَّ النيام من مراقدهم: "عند هبوط الظلام عُدِ".

وكلا الشاعرَين، المخضرم والمعاصر، يروي مغامراته حرفًا بحرف، في شعر يقرب من أن يكون قصصيًا. ذاك يتجشَّم السرى سعيًا إلى منازل الحبيبة، ويراقب "الرفاق" حذِرًا، منتظرًا أن يتمكَّن منهم النوم، ومتسائلاً عن خباء فتاته أين عساه يكون، وعندما تسكن الأصوات وتُطفأ المصابيح، ويغيب قمر الليل، يمشي مشية الحباب ويفاجئ ربَّة الخِدْر محيِّيًا، و"الوديع" يأتي ليلاً فيعالج باب "الحمى" فيعييه فتحه ويجلس على العتبة كالفقير المستجدي صدقة، وعندما يشرف الصباح على الطلوع حاملاً معه احتمالات افتضاح أمره يهمُّ بالمضيّ، فيأتيه "صوتها" كهمس النسيم يقول: "مكانك، لا تبعدِ".

والإثنان هتَّاكان للسرّ، يجهران بما يكتمه غيرهما عادةً، ويكشفان جميع الملابسات في ما قاما به ويحكيان عن أدقّ التفاصيل. فليس عندهما "ستر مغطًّى"، ويا ويل تلك العالقة ببراثنهما من ألسنة الناس. سوى أنّ فتاة اليوم، رغم كلّ ما تلقاه من أهلها المحافظين المتشدِّدين، "تريد أن يَذيع غرامهما" كما يقول وديع في إحدى قصائده، فتطلب منه كل يوم قصيدة يُذيع بها خفايا هذا الحب على الناس، ويخبرهم

بما هو حاصل بينهما وكيف يقضيان الليالي، فخورةً بأن تُعرَف أنَّها حبيبة الشاعر ولها فؤاده دون الحسان. أليس في هذا تطوُّر أيضًا بالنسبة إلى تلك التي تعضّ على بنانها بنواجذها وهي تصيح بحبيبها قائلة: "فضحتني" طالبةً منه أن يستدرك الأمر بحيث لا يصبح اسمها مضغةً في الأفواه؟

***

هذا وجه شبه، وما أقلَّ وجوه الشبه بين وديع وغيره من الشعراء. فالتفرُّد ميزة يستطيع أن يباهي بها عندما يُفتح لكلّ شاعر سجلُّه لرؤية ما له وما عليه. ومن علائم هذا التفرُّد لون في شعره لا يشاركه به من شعراء جيله مشارك، ذاك هو شعر الظُّرف والتظرُّف، مما لم نعهده في طبقة الشعراء التي ينتمي إليها وديع. بلى، لقد برز من بين هؤلاء شاعر فَكِه هو المهجريّ أسعد رستم، ولكنَّ الفكاهة، وهي "كاريكاتور" الشعر، أو الشعر الضاحك، الساخر أو الهازل، صائغ النكتة في وزنٍ وقافيةٍ، غير الشعر الذي يخالطه بعض دعاب، بعض عبث ومرح في صيغة حوارٍ بين شخصَين. هذا اللون الأخير لم نصادفه لدى شاعر عربيّ من كلاسيكيّي هذا العصر، ومن الصعب أيضًا أن يكون قد وُجد لدى المجدِّدين وهم، المجنَّدون لقضيَّة أو قضايا، أكثر "جدِّيَّة" في شعرهم من المحافظين، وإلى القارئ نماذج من هذا اللَّون:

١- غضبت ثريًّا من حبيبها إذ أتاها أنَّه يهدر ماله على مائدة اللعب، و"المَقْمرة" في تلك الأيام كانت كازينو أوتيل صوفر، فعاتبته على ذلك، ولكنَّه، في جوابه لها، لم يجدْ، لردعه عن هذا الجنوح، حلاً أفضل من أن تحتل مواعيدها معه جميع لياليه بحيث لا يبقى له متَّسع من الوقت يقضيه على المائدة الخضراء:

إن تــــرومي عزلتي عن صــوفرٍ فاجعَلــــي موعــــدنا كلَّ اللَّيــالي

٢- أتت ثريًّا شاكيةً الشاعر إلى والدَيه، فهو قد جاءها ثمِلاً فاقد الرشد، فألوى على ناهدَيها، ورشف ثغرها، وطوَّق نحرها، ولاك محيَّاها، وامتصَّ الشهد من قفيرها الجسديّ وعاث برمَّانتَي الصدر، فكأنَّها الوردة وقد فراها فريًا بأصابعه حتَّى استطارت أوراقًا نتراء. وأحرجت الشكوى الوالدة، فالتمست لابنها العذر في ما فعلت الحميَّا برأسه، وطمأنت "المجنى عليها" بأنَّها، متى عاد آويًا إلى البيت، ستأخذ بين يدَيها خدَّيه وتمتصّ من فيه رحيق ما احتساه من الخمر، فيصحو ويثوب إلى هداه. وإذ سمعت الفتاة ما ارتأته والدة الفتى من حلٍّ وجدت أنَّها أجدر بتنفيذه كونها أدرى بامتصاص المراشف، ولأنّ فم المشكو منه لم يعتد سوى شفتَيها من بين الشفاه:

فقالــت ثريّا: "إذا كـــان هـــــذا الـــدواء دواه كليـــــه إليَّـــــا،
أنا بامتصاص المـــــراشف أدرى وما اعتـــاد فـــوه سوى شفتيَّــا"

٣- والد ثريّا طبيب استدعيَ مرَّة لفحص علَّة الشاعر، وما كانت علَّةً جسديَّة، فأعياه اكتشافها. علَّة كانت في القلب، بالمعنى العاطفيّ لا المرَضيّ، فأهمدت خفقاته حتَّى غاب نبضه عن السمع، ممَّا أخاف الطبيب الذي أراد، مع ذلك، أن يمازح المريض بغية التسرية عنه، فسأله عن سارق قلبه من موضعه لأنَّه لا بدّ مفقود من هناك، وما كان الجواب ليُسرَّ الطبيب الممازح، إذ أفضى إليه باسم السارقة التي تفعل فعلتها لا باستعمال اليدَين:

وعـــاد يسلِّيني وقد قـــال مازحًا: "أتعرف مَن ذا لصُّ قلبك في الناسِ؟"
وأعرض عنِّـي غاضبًـا إذ أجبتُه: "لقد سرقت قلبي ثـــريّاك يا آسيّ"

وممَّا يتفرَّد به "الوديع" أيضًا أنّ الشعر عنده أحيانًا هو إعادة صوغ للحديث العاديّ المتبادَل بينه وبين حبيبته، إذ يعكس ما يجـــري على لسانه أو لسانها في حياتهمـــا

الواقعيَّة وتَخاطُبهما اليوميّ، وهذه طريقة في الشعر لم نعهدها إلى هذا الحدّ عند غيره من الشعراء مهما حاولوا أن يكون شعرهم مرآة لحياتهم. فمثلاً عندما يسبطرّ الطاغية جمال باشا حتَّى ليخاف كل بيت في البلاد التي يلي الأمر فيها من سطوه على الأموال والأعراض.. يسري هذا الخوف إلى شاعرنا فيخشى على حبيبته من هذا الخطر المحتمَل، ويعبِّر عن ذلك بأبيات هي ترجمة شعريَّة لما قاله لها في الحقيقة حول هذا الموضوع:

أتانا جمـــــال يا ثـــريّا بهـــولــــــه ففي أيّ غـــور ٍ عنه أُخفي جمالــكِ؟

مستطردًا يستهول فكرة أن تغدو يومًا في أحضان هذا الرجل، ثمَّ يستحلفها أن تنتظر موته (أي موت حبيبها) لتفعل ما يحلو لها بعد ذلك، إذ هو عندئذ ٍ لا يرى ولا يسمع:

بربِّكِ صوني مــاءَ وجهــكِ ريثمـــا ألاقي الـــــردى ثم افعلـــي ما بدا لكِ

وهو الكلام الحقيقيّ الذي يُقال فعلاً بين المتحابِّين في مثل هذا الموقف.

كذلك عندما تبلغ ثريّا أخبار الحبيب المقامر تأتي إليه معاتبةً لا لأنَّه يبدِّد أمواله ويبذِّرها تبذيرًا بل لأنَّه، بما يفعل، ينحدر عن مستواه الذي تحرص هي على بقائه فيه لأنَّها لم تحبّه إلاَّ لإبائه وخُلُقه الرفيع. لذا فإن هان عليها أن يقامر بماله لن تتسامح، بالمقابل، بأن يقامر بآمالها التي عقدتها عليه كإنسان نبيل شريف، وهذا أيضًا كلام مما يُقال فعلاً بين الحبيبَين أو الزوجَين في ظرف كهذا الظرف.

***

<u>وطنيّته</u>: يرود وديع عقل حقل الوطنيَّة في شعره تحت شعار سلفه الشاعر القائل:

بلادي وإن جـــــارت عليَّ عزيــزة وأهلي وإن ضنّــــوا عليَّ كـــــرام

فهو كثير التألُّم، وكثير الشعور بالمرارة، من موقف مواطنيه منه ومعاملتهم إيَّاه، إذ ابتُليَ بالشعر في أرض ٍ لا يعرف أهلها له قيمةً:

يزهّـــدني بالشعــر أن خشـــــاره ويــاقوته فــي أرض لبنــــان سيَّــان
إذا عُرضــا للمشتـــري فكلاهمـــا بضاعـــة بخس لا تبـــاع بأثمــان
كلينــــي لهــمِّي يا ثـــــريّا فإنَّنــــي أرى الشعر من بلوايَ في أرض لبنان

ولكنَّه، رغم ما يلقاه في وطنه من عنتٍ وضيق ذات يد، يقول مخاطبًا هذا الوطن:

ألفقــر فيك ولا الغنى في غربـــةٍ والمــوت فيك ولا حيـــاة فــــراق

وكم ينبغي أن يكون قد جار عليه أبناء جلدته حتَّى طفح كيله وصاح بهم من حرقة قلب:

يا أهـــل لبنان.. لا حيَّــا منابتكــم غــادٍ إذا مــتُّ مظلـــومًا ولا سارِ

وهوالمتعبِّد للبنانه، يحبُّه على علاَّته قانعًا به رغم كل ما يعتريه من سوء حال، يعود فيواجه اليأس المطبق، وإذا به تلقاء هذا الواقع القاسي في حالَين متناقضتَين: الصبر والاحتمال في البدء، ثم نفاد الصبر وبلوغ السيل الزُّبى.

ها هو، في حاله الأولى، يقول:

وطـــن قنعت به ولـــو عبث الـــردى بأســــوده وقضـــى على أشبالــــه
أحببتــــه وديـــــاره مأنوســـــة وأُحبُّـــه في وحشةٍ مـــن آلــــه

مزكِّيًا قوله الأخير هذا بقول مماثل:

وإذا عفــت منـــه الـــديار فـــلا أرى مغنًى أحَــبَّ إليَّ مـــن أطلالــــه
أو خيَّــروني في الجنــــان لأنكرتْ نفسي علـــيَّ رضــــاي باستبدالــه

ويهيج في صدره هذا الحب إلى درجة أن يرفع وطنه إلى مصافّ الآلهة لولا إيمان بالدين الذي نشأ عليه:

قَسَمًا به لــــولا اتِّقــــاء مسيحـــــه لأبَيـــت أن أجثـــو لغير جلالــه

فأجــزتُ ما أعتقــد المجوس عقيدةً   وعبــدتُ مطلــع شمسه وهلالــــه

خالصًا من ذلك إلى التعبير عن توقه، في النهاية، إلى أن لا تضمّ عظامَه غيرُ تربة لبنان:

روحي فــدى الجبل الذي لا أرتضي   أن يدفنــوا عظمي بغيــر ظلالــــه

ولكنَّه، في حاله الثانية، يبلغ به واقع بلده المزري حدَّ القنوط، فلا يرى، بعدُ، في العيش تحت سمائه من فائدة:

وبئس العيش في وطـــنٍ كبيـــرٍ   إذا كانـــــت ولايتـــه لوغــــدِ

وعلى عكس ما كان يقوله منذ هنيهة حول التحاف عظامه ظلال الأرز نجده يقول:

سأرحــل عن لبنانَ يـــومَ منيَّتــي   وتبقى لـــه أصنامـــه والجلامــد

وهذه الفكرة يعبِّر عنها تكرارًا، فيقول مرَّةً:

يــا حبَّــذا مـــوتــي ويطـــوي   غيـــــرُ لبنـــــانٍ رفـــــاتي

ويقول مرَّةً أخرى مخاطبًا حظَّه:

قد طـــال ليلك طــول صبريَ والــ   إثنــــــــان ينتهيــــانِ في أمــدِ

فمداهمــــا رمس أحــــــنُّ إلــى   مثـــــواه في بلـــدٍ سوى بلــدي

لماذا هذا النفور؟، لأنّ:

ألظـــلّ، ظـــــلّ الأرز، خيَّـــمَ   فوقـــه ظـــــــلُّ البغـــــــاةِ

ألســـــمُّ فـــي الأصـــــلاب دُسَّ   وفـــي بطـــــون الأمَّهــــاتِ

ولأنّ:

... العاديــات تصرَّفـــت بشؤونه[١]   ومضــت ببهجـــة عيشــه وبماله

ثم انجلـــت تلك الخطــوب فلم يكن   ماضيه أدعـــى للأسى من حالـــه

(١) الضمير يعود إلى لبنان.

وهي سيرة لبنان على مدى الأزمان: كلَّما انقضى عهد مشؤوم استُبشر بتاليه، ثمّ ينتهي الأمر بالترحُّم على العهد الغابر.
ولكنَّ أروع ما في وطنيَّة الشاعر أنَّه، ببساطة وتلقائيَّة الشعور بالحقيقة التي حاول البعض طمسها بالنظريَّات والاجتهادات.. طيَّها مقاصد وخلفيَّات، يردُّ الأمور إلى نصابها كما هي في الرؤية النزيهة المجرَّدة عند كلّ مواطن لبنانيّ لم تشوِّه سلامة نظرته إلى الشأن القوميّ سياسات ذات غرض، فإذا به يجهر بعروبة لبنان جهر الموقن المستوثق منها، وإلى الغساسنة الذين أقاموا دولتهم في هذه الربوع قبل الفتح، أو إلى نجران، معقل المسيحيِّين العرب في الجاهليَّة وفجر الإسلام، يُرجع بالنسب الأعقاب الذين هم لبنانيُّو اليوم، فيقول في تكريم معلِّمه الشيخ عبدالله البستاني:

أنهى إليها أنَّ حجَّتها على عرش البلاغة قامَ في لبنانها
في دولةٍ عربيَّةٍ مَّتت إلى الأصلاب والأرحام من غسَّانها

وهذا الانتماء ليس مبعث فخر لفتى الأرز فقط، وإنَّما هو يستعلي به على الأنساب طرًّا:

نسب به الأرزيُّ يستعلي على الأنساب مفتخرًا على غرَّانها

أمَّا في رثائه لمعلِّمه البستانيّ فيقول:

يظلِّل الأرز قومًا لو نسبتَهُمُ أدركتَ أنسابهم في ظلّ نجران
وكلُّ مَن عافَ في لبنان نسبته ليعربٍ كان عندي غير لبناني

وهكذا لن يكون اللبنانيُّ لبنانيًّا إذا هو أنكر أصله العربيّ. فالصفتان متلازمتان، وليس المعرِّي وسليل بني حمدان أرسخ في العروبة من ابن دير القمر:

وانعي إلى العرب العرباء نابغةً منهم يمتُّ إلى أنساب عدنان
ما كان أرسخ منه في عروبته أبو العلاء المعرِّي وابن حمدان

شاعريَّته وبلاغته: لعلّ كلّ ما جاء في الصفحات السابقة من هذه المقدِّمة حول خصائص وديع عقل واتجاهاته الشعرية كان بحاجة إلى إثبات للدلالة على هذه الخصائص والاتجاهات، أمَّا شاعريَّته وبلاغة عبارته فهما واضحتان لكلّ عارفٍ بالشعر أو ملمٍّ به. يكفي أن نشير إلى قصائد طارت كلّ مطار كقصيدة "هل من سبيل إلى روح؟"، فهي في كتب القراءة المدرسيَّة، وفي المختارات، وفي ذاكرات هواة الشعر وعلى ألسنتهم، ذلك أنّ موسيقاها طاغية حتَّى ليشعر بها مَن ليس له في فنّ الشعر ناقة أو جمل:

يا نخلةً كلَّما مرَّ النَّسيم بها حَنَتْ أماليدها خفضًا تحيِّيه
وتحتها رشأ شعري يمرُّ به مسلّمًا وهو لا يرنو من التِّيه
أرسلتُ أغلى القوافي في تحيَّته فكان كالصَّخر بالياقوت أرميه

إلى أن يقول عن هذا الرشأ:

يغرى من الثمر الفاني بساقطةٍ وليس أغلى ثمار النفس يُغريه
مضيتُ أبحث في دنيايَ عن رشأٍ من عالم الروح، قوت الروح يَغْذيه

ومثلها أبيات سارت على جميع الشفاه والألسنة، وصادفناها شعاراتٍ وعناوين في الصحف والكتب، واستُشهد بها كالأمثال السائرة في النصوص ذات المواضيع الوطنيَّة:

إنَّ الذي أجرى على لبنان من فردوسه الأعلى أخصَّ جماله
أعطاه ما تهن الدواهي دونه وحباه ما لا مطمع بزواله
إخلع نعالك قبل دوس ترابه فتراب لبنانٍ رفات رجاله

أمَّا أنشودته "حنَّت مهى غسَّان وجدًا إلى لبنان" فقد بقيت زمنًا في أسماع الناس عبر الحاكي والإذاعات، يسمعونها بصورة تكاد تكون يوميَّة كأنَّها النشيد الوطنيّ.

وقد أجاد "الوديع" أخذ اللغة العربيَّة بكلّ أسرارها ودقائقها عن معلِّمه البستانيّ، فأصبحت بين يدَيه مادَّةً طيِّعةً يتلاعب بها كيف شاء، وما هذا التلاعب بالسهل أبدًا في الأصل، وكان له من ذلك توفيقات رائعة في حبك الأبيات لا تصدر إلاّ عن متمكِّنٍ ضليع:

لم يـوصِ ربُّـك إلا بالفقيـر، فقـد سمَّى الفقيـــر أخـــاه حين سمَّـاه
وأخـــوة الله بين الوافـــدين على قصر الجزيــــرة إخـــوان لمولاه
تقبلهـــم يـده اليمنى إذا عثـــروا وتستطيـل لهـم باليســـر يســراه

وإلى جانب بلاغة السبك هناك روعة الصورة الشعريَّة خصوصًا عندما يقابل الشاعر ما بين حالَين مختلفتَين في ماضٍ وحاضر. ومَثَلنا على ذلك قصيدته "خلع عبد الحميد"، فنرى السلطان الذي كانت تُضرب حوله الحراسة لوقائه من أيّ طارئ قد أصبحت تُضرب عليه الحراسة خوفًا من فراره وهو السجين، وشتَّان ما بين الحراستَين، وكيف أصبح الناس يمرُّون ذرافاتٍ مرورًا عاديًّا قرب قصر السلطان المخلوع وقد كانت حماية هذا القصر في السابق لا تتيح للنسر المحلِّق في الأجواء أن يخترقها بنظرة، وكيف أصبح الطاغية ينادى باسمه غير مقرونٍ بالألقاب وإنَّما بعبارات التهجين وقد كان مجرَّد مرور هذا الاسم في الأذهان يلقي الذعر والرعب في النفوس:

أتخسر فوق التـــاج والنهي والأمــرِ غنـــاكَ ولا تحظى بأسركَ في قصرِ؟
وتُخفــر خــوفًا من فــراركَ بعدما خُفــرتَ لتوقى كلَّ عاديــةٍ تسري؟
وكيف يمــــرُّ الناس في جنب يلدزٍ وقد كان يحمى قبلُ عن مقلة النسرِ؟
تُنادى بتهجيـــنٍ وقد كنـــتَ قبلما خُلعتَ تخيف الفكر إن جلتَ في الفكرِ

وهكذا يضع وديع عقل الشيء ومقابله العكسيّ الواحد إزاء الآخر، وهــو ما يُسمَّى

"التناظر" الذي هو في الأصول العريقة لكلّ فنّ خصوصًا فنّ العمارة وتخطيط المدن، وله مقامه أيضًا في الموسيقى والشعر.

ونخلص إلى القول إنّ شعر وديع عقل شعر صافٍ ليس بحاجةٍ إلى كماليَّات، ولكنّ المحسِّنات البلاغيَّة زادته جمالاً فوق جمال. فـ"الوديع" شاعر وأمير من أمراء اللغة أيضًا في شعره، وما خروجه في حالات نادرة على قواعد اللغة إلاّ بيّنة إضافيَّة على قدرة التصرُّف لديه عندما لا يجد مخرجًا في نطاق هذه القواعد. فقد استعمل فعل "إلتاق" بدلاً من "إلتقى" في أحد أبياته، وبديهيّ أنّ هذا الاشتقاق هو من عنديَّاته:

ولمَّا تلاقينــــــا على غيــر موعــدٍ حيــال "الصفا" والتاقت العين بالعين

كما استعمل كلمة "وليه" في عدَّة مواضع بمعنى الواله والمولَّه والولهان، وهذه اللفظة أيضًا لا وجود لها في اللغة. واستعمل أخيرًا كلمة "مرضى" تأنيثًا لـــ "مريض"، و"مرضى" في المعاجم هي جمع لـــ "مريض" وليست تأنيثًا له. إلاّ أنّ ذلك، وهو كلّ ما في ديوانه من شذوذ عن الأصول اللغويَّة، لا يدينه أبدًا بل يدلّ على براعته في إيجاد الطريقة المقبولة للتعبير عندما تحول صرامة التقيّد بالقواعد دون أداء المراد، وتبقى الشاعريَّة الحق، الناضحة من قصائده، هي المقياس الذي يُرجَع إليه عند التثمين والتقويم.

التصوير النفسيّ في شعر نزار قبَّاني

نُشرت مع المقالة اللاحقة التي بعنوان "التجديد في شعر نزار قبَّاني" ضمن نص واحد في مجلَّة "الرسالة" تحت عنوان "نزار قبَّاني في "طفولة نهد" و"أنتِ لي" – السنة الأولى– العدد الخامس – ١٥ أيَّار ١٩٥٥؛ كما نُشرت بعنوان "التصوير في شعر نزار قبَّاني" في مجلَّة "الأجيال الجديدة" – المجلَّد الخامس – العدد التاسع عشر – نيسان ١٩٥٦، وتحت العنوان نفسه في مجلَّة "الرحمة" – السنة الثانية – العدد الخامس – أيار ١٩٦٦. ونُشرت، أخيرًا، في جريدة "الأنوار" تحت عنوان "نزار قبَّاني وحديث القلوب – لي النجوم مسرح" – السنة ٣٧ – العدد ٣١٠٩٩ – السبت ١١ تشرين الأول ١٩٩٧.

شعر نزار قبَّاني هو شعر الحياة. الشعر الذي ينقل لنا واقع النفس البشريَّة في خوالجها وميولها، في أغوارها العميقة ومظاهرها السطحيَّة، في سذاجة طفولتها ووحشيَّة غرائزها، وذلك في الأطوار المختلفة التي تعتريها والظروف المتنوِّعة التي تمرُّ بها.. فتنشأ لديها المشاعر والمواقف التي يبعثها كل من هذه الأطوار والظروف.

وهو يؤلِّف من أبسط ما يصادفنا في الحياة شعرًا موَّارًا نابضًا تسري فيه الحيويَّة والانتعاش. فالحركة في هذا الشعر طاغية، إنَّه أبعد ما يكون عن صفة الشعر الهادئ. لا بل إنَّ أصدق ما نقول فيه إنَّه شعر شباب. فلهجته هي لهجة الشباب المتوثِّب مجسَّمةً، ومثلها لا يمكن أن يصدر إلاّ عمَّن كان الشباب ملءَ إهابه. ونادرًا ما يوحي الشعر الذي نعرفه بأنّ روح الشباب تسري فيه وتغلي غليانًا كما يوحي شعر نـــزار قبَّاني، على الأقلّ في ديوانَيــه الأوَّلَين "طفولة نهد" و"أنتِ لي"،

فكما أنَّ هنالك أغنية شبابيَّة تُعرف من لهجتها ومعانيها ولحنها هناك أيضًا شعر شبابيّ وهذا مثاله.

والعجيب فيه أنَّه، أيضًا، شعر البساطة المتناهية، حتَّى أنَّه يكاد ينقل أحاديث القلبَين المتحابَّين كما تدور بينهما في الحوار الفعلي الذي يتبادلانه والذي لا يخرج عن الطابع العاديّ، فيُلبسها، على بساطتها، ثوبًا فنيًّا رائعًا. وإنَّما هو الفنّ الذي لا أثر للصنعة فيه، بل يظلّ يعكس صورة الأمور كما تجري في الواقع، يظلّ أمينًا للحقيقة كما هي متكلِّمًا عفو الطبع والسجيَّة، ورغم هذه البساطة الكليَّة نجد الشاعريَّة فيه بالغةً الذروة.

وقد طغى نزوله في شعره إلى أرض الواقع اليوميّ المُعاش على أفهام البعض فنعتوا شعره بالخفيف، ولكنّ هذا "الخفيف" استطاع أن يحكي الكلام العاديّ بعذوبة ورشاقة فائقتَين، وأن يبرع في تصوير الحالات النفسيَّة غائصًا فيها إلى أعماقها، فأين الخفَّة في ذلك؟!

ها هو الشابّ، مثلاً، وقد طرقت أذنَيه شائعة مفادها أنَّها "هي" الفتاة التي يرجِّحها أن تكون شريكةً لحياته. و"هي" فتاة من قريته يخفق لها قلبه ويتمنَّى في قرارة نفسه أن تكون له. فأن يسمع همسًا يجري على الألسن محيلاً تمنِّياته إلى فكرةٍ جدِّيَّة، إلى مسألةٍ واردة لا بل مطروحة على بساط الواقع، كافٍ ليغمره شعور بالاعتزاز كما لو انّ الأمر قد أصبح حقيقةً واقعة.

يكفي أنَّ الشائعة ربطت اسمه باسمها في موضوع الحبّ والزواج، فإذا جوانحه تصفِّق لها، وعوضًا عن نفيها وتكذيبها كما يجري عادةً في مثل هذه الحال.. يرتضيها ويؤكِّدها متباهيًا:

يـــــروون في ضيعتنـــا أنـــــتِ التي أرجِّـــــــح
شائعـــــــة أنـــا لهـــا مصفِّـــــق، مسبِّــــح
وأدَّعيهــــــــا بفـــــمٍ مزّقـــــــه التبجُّــــح

ولننتبه إلى مدى نجاحه في تصوير مبلغ التبجُّح عند الفتى في قوله عنه إنَّه مزَّق فمه.

وهو يتخيَّل المسألة حقيقيَّة، فيشعر بأنَّ الأرض على مداها لم تعد تسعه ولو كان الأمر مجرَّد افتراض:

لو صدقـــت قولتهـــم فلـــي النجـــوم مسرح

وحتَّى وهي كاذبة تترك في نفسه أثرًا لا يزول:

أو كذبــت ففي ظنــوني عبـــقٌ لا يُمســـــــح

وهاك موقفًا آخر.. فيه صورة لنفسيَّة الشابّ المترجِّح ما بين عاطفته وغروره: تستدرجه فتاة ليعترف لها بحبِّه، فيخالجه ما يخالج الشابّ من عنفوانٍ وكبرياء، ويهمّ الاعتراف بأن يُفلت من بين شفتَيه.. فيخنقه خنقًا:

تقـــول لي: "قـل لـــيّ" فأرتــــــدُّ ولا أعتــرف
وأرسم الكلمــة في الظنِّ فيـــأبى الصلَـــــــف
وأقبــــر الحــرف على ثغـــري فلا ينحــــرف

وهو ينتظر موعدًا يطول فيه الانتظار، فيبدع في التعبير عن نفسه الملهوفة التي لا صبر لها على إعاقة الخلوة الموعودة، فإذا الأفكار التي ضجَّ بها رأسه غبَّ هذا التأخُّر تلهث كالمحموم كأنَّها هي التي تستشعر هذه اللهفة:

أنـــا هنـــا وحـــدي على شـــرقٍ رمـــاديّ السُّتُـــر
مستلقيًــا على الـــــذرى تلهــث في رأسي الفكَــر

ويكفر من هذا الإبطاء وهو لا يحوّل نظره عن نوافذ بيتها بانتظار الفرج، فينسب الكفر إلى شوقه الذي زاده الإبطاء ضرامًا، والعجب أن يكفر الشوق وتلهث الأفكار:

وأرقب النوافذ الزرق على شوقٍ كَفَر

وفي انتظارٍ آخر، أو في توقُّعه قدوم امرأةٍ حسناء، يأتي لنا نزار بصورةٍ جد منطبقة على حالة المنتظِر الذي يعدّ الدقائق والثواني. فهو، إذ يتوقَّع وصولها في كلّ لحظة، يتخيَّلها وقد انتصبت أمامه، معبِّرًا فنيًا عن ذلك بأنَّه يشمّ فكرتها. ثمّ هو يشعر بها تخطو على عروقه.. لأنّ لكلّ نقلةٍ من نقلات قدمَيها على الأرض وقعها في داخله، فكأنَّ رجلها السائرة في اتجاهه تشيل من مهجته لتحطَّ في الحشاشة:

قبل المجيء أشمُّ فكرتها وأحِسُّ خطوتها على عرقي

وقريبٌ من ذلك قوله:

على جروحي نقلةً فنقلةً تقلُّبي حديقةً مخضوضره

وفي موضع آخر يصوِّر هذا الموقف عينه بطريقةٍ أجمل. فهو معها على موعد، وإنّ شوقه إلى اللقاء لينزع به إلى أن يلقي بنفسه في أحضان هذا الموعد، أن يثب إليه وثوبًا، وفي تعبيره شعرًا عن ذلك يرمي ذراعَيه إلى الموعد ليتناوله بهما مختطفًا إيَّاه:

وموعد لها معي أرمي إليه أذرعي

وطبيعيّ وقد ظفر منها بهذا الموعد أن يحسب الزمن قد توقَّف عند هذه اللحظة التاريخيَّة في عرفه. وغريبٌ منه ألاّ يرى الدنيا بأسرها قد انحصرت في مكان هذا اللقاء. لكنَّ هذه الدنيا تقلَّصت كلّها في ناظرَيه، ولم يبقَ في روعه سوى امرأةٍ وموضعٍ يحتشد الزمان حولهما متخلِّيًا عن كلّ ما سواهما في الوجود:

واحتشد الزمان حول امرأةٍ وموضع

وصورتها تأخذ عليه كل تفكيره، فهو لا يجتهد في تمثُّلها أمامه بل هي ترتسم في ذهنه لا تتزحزح عنه. وحتَّى لو أراد التخلُّص منها فهي ترتدُّ إلى وعيه بالقوَّة. وصورتها هذه لا تمثّلها إلاّ وهي مُقْبلة إلى الموعد مسرعة؛ صورة تخطف منه الجفن كما لو انَّه يرى حقًّا شيئًا يستأثر بالنظر. وإذ ذاك يشعر بوقع قدمَيها في خاطره والبال، وهو الشعور الحقيقيّ الذي يخالجنا في وضعٍ كهذا:

تخطف أجفـــاني انخطافات وشـــــــاحٍ مســـــــرع
وامــــــرأةٌ تعــــــدو على حــــدسي، على توقُّعــــي

وهناك أحاسيس أخرى تعتري الشابَّ المتيَّم بحبّ فتاة، كأن يودّ أن يمزجها بنفسه ويُذيبها في دمه، ويعبِّر نزار عن ذلك بقوله:

أقعدي، برعمي الصغير، استقـــرّي بعـــروقي، بجفنــــيَ المتعـــوب

ويُحسُّ هذا الشابّ بأنّ امتلاكه لفتاته يجعله كأنَّه امتلك الدنيا وما فيها، فيقول الشاعر:

لا تبخلـــي، في قبضتــــي الدنيــــا إذا أنــــتِ معي

والشابّ يحتفل بكلّ شيءٍ من فتاته، ويجعل من الحبَّة ذات العلاقة بها قبَّة وأيَّ قبَّة، ويكسو كل ما يعود لها صوَرًا بديعة من خياله قد لا يكون لها ذرَّة من الواقع، فيُضفي على فتاته حلَّةً من شعوره الخصب أين منها حقيقتها! ونزار، على هذا النمط، يأخذ "شيئًا" من فتاته كان يجدر به أن يراه على حقيقته، غير أنَّ شعوره يأبى إلاّ التدخُّل.. ملوّنًا هذا الشيء على هواه ومنتقلاً به من لونٍ إلى آخر بلحظة، فلا يكاد يهتف أنَ لونه أسمر حتَّى يستدرك بأنَّه أحمر، ثمّ ينتبه إلى أنَّ شعوره هو الذي يلعب في الأمر وأنَّ لون الشيء لا هذا ولا ذاك:

سمــــراء، بل حمــراء، بل لوَّنهـــــا شعــــوري

وهذا الانتقال السريع من لونٍ إلى آخر يعبِّر عن نزعة الإنسان إلى أن يجعل الكمال في "أشياء" حبيبه. فهو لو اختار له اللون الأروع لظلَّ يرى أنَّ هذا اللون ليس إلاّ واحدًا من مجموعة، وأنَّ غيره قد يكون مناسبًا للحبيب كذلك، ولعدم استطاعته أن يكسو الشيء بجميع الألوان دفعةً واحدةً فهو ينتقل به من لونٍ إلى لون بالتتابع.

وعندما ينتظر الإنسان قدوم عزيز فإنَّه يروح ينظر إلى الأفق متمنِّيًا أن يشقَّ الحجب فيراه خلفها. إنَّه يحدج المدى بنظرات تحاول جاهدةً أن تَنْفذ إلى أبعد مما تراه العين، وفي جوّ الحسرة التي مبعثها كونه لا يستطيع شقَّ هذه الحجب والنفاذ منها إلى ما يتجاوز مدى الرؤية يتدخَّل الخيال لتبريد غُلَّته وجعله يرى بعين الوهم ما لم يستطع رؤيته بعين الحقيقة فيصيبه من ذلك تعويض جزئيّ، وهو التعويض السيكولوجي (*compensation*) الذي يسدّ جزئيًّا فراغًا أحدثه الكبت والحرمان، وإليكم تعبير نزار الشعريّ عن هذه الحقيقة النفسيَّة الصميمة:

– *أتملَّى خلـــف المسافــات وجهًا   برعمـــت من مـــروره الأبعــاد*

– *أفـــدي وراء الـــوهم قادمــةً   كالضوء من تـــرفٍ ومـــن ذوق*

وعلى أثر مقابلة مع الفتاة أو اتِّصالٍ بها يعود الشخص إلى بيته وفي نفسه من ذلك أثر لا يبارحه. يدلف إلى مخدعه، فيشعر بأنَّه، في تلك الساعة، غيره في الأيَّام العاديَّة. فجفنه يعصاه ويأبى الغمض، وقلبه في يقظة وقلق لا يسكن معهما. يتناول نزار هذه الظاهرة النفسيَّة مصوِّرًا إيَّاها بقالبٍ يجمع كل الفن إلى كلّ الصدق. فحتَّى يقول إنَّه عاد إلى حجرته وبه "أثر" عالق منها يقول إنَّ به "عبيرًا" منها لا ينقضي. وحتَّى يصف العوامل التي اعتلجت في قلبه فلم تدع له مجالاً للهدوء والسكون يقول إنَّ قلبه لم يغمض له جفن، وذلك بعد قوله إنَّ جفنه هو لم يغمض، ممَّا يُكسب البيت حلاوةً أكثر ممَّا لو قال إنَّ جفن قلبه لم يغمض دون أن يجعل قوله هذا يعقب ذكر أرق جفن عينـــه. وهكذا جعل نـــزار ذلك يأتي بصورةٍ استطراديَّة موفَّقة في ذكره

أولاً أنَّ جفنه لم يغمض، ممَّا هو أمر عاديّ غير مستغرَب، ثمّ في قوله تاليًا إنَّ جفن قلبه لم يغمض هو الآخر. ولو جاءت نسبة الجفن إلى القلب دون التمهيد لها كما فعل الشاعر لأتت الصفة باهتة وغير ذات وقعٍ لدى القارئ، لذا أوردها بعد قوله إنَّ جفن عينه لم يغمض، فجاء ذكره القلب على أنَّ له جفنًا هو أيضًا ظلَّ ساهرًا كجفن العين تورية لطيفةً لها صداها في النفس:

ليلتها عـــــدتُ إلى حجـــــرتي وبي عبيـــــرٌ منكِ لا ينقضــــي
حاولـــتُ أن أنسى فلم يغتمـــض جفنـــي.. وجفن القلب لم يغمـــضِ

وأنت ترى حسناء مارَّةً فتأخذ بمجامع فؤادك. وتدور فيك العوامل النفسيَّة، فإذا كل ما ينتسب إليها أو له بها صلة يستولي هو أيضًا عليك. فرداؤها يفعل فيك مثلما تفعل هي بالذات: عند كل رفَّةٍ له، وكل خفقة، رفَّةٌ لقلبك وخفقة. إنَّك تشعر بأنَّ رداءها يتلاعب بك ويجذبك بخيوطٍ سحريَّة حتَّى تغدو نفسك مطواعةً له تقتصُّ أثره وتتموَّج مع تموُّجاته؛ فلننظر إلى وصف نزار لشعوره في هذه الحالة:

أنتَ إن تنطـــوِ انطويــتُ، وإمَّـا ترتمـــي، يا رِداء، فإنِّي ارتمـــاءُ

وتثور بك الرغبة في مثل هذا الموقف، فتشعر بأنَّ أغوار كيانك تودّ أن تنطلق من مكانها لتعفّر جبينها على قدمَي هذه المرأة متوسّلةً إليها أن تُنيلها من كنوزها، وهذه الحقيقة أيضًا لم يغفل عنها نزار فقال:

يا خريفيَّـــة الـــرداء عـــروقي تحت منهـــلِّ عطـــركِ استجداءُ

حتَّى إذا عصفت بك الرغبة إلى درجة الشبق شعرتَ كأنَّها تزمجر وتزأر في داخلك، خصوصًا عندما تنظر في جسد المرأة إلى مواضع الفتنة التي تجمح بغريزتك، وهذا نزار لا تفوته هذه الظاهرة التي خبرها جيِّدًا:

ولدى الركبتيـــن تعـــوي شراهاتي على ثنيـــة اسمـــــرارٍ رهيـــبِ

وأعطف على هذا النعت للاسمرار بأنَّه "رهيب" لألفت إلى إبداع الشاعر في هذا الوصف، إذ إنَّ الحُسن متى تمادى جدًا يصبح مخيفًا مهول الوقع في النفس.. لدرجة أنَّ العين ترتدُّ عنه حسيرةً لا تقوى على التحديق به، مثلها عندما تنظر إلى قرص الشمس أو إلى أيّ ضوءٍ يُبهر النظر، وأذكر للشاعر قبلان مكرزل وصفًا مشابهًا في قوله:

وفمًـــا رهيـــب الحُســن   كالبركـــان يُنــذر بالسعيرِ

ويُبصر الشاعر على البحر إحدى حوريَّاته، فتتلاعب به الأشواق كما يتلاعب الخضمّ الذي أمامه بالسابحين، وتغدو هذه الأشواق كالأمواج صخَّابةً متلاطمة، وإذا به يرى فاتنته تطفو على عباب أشواقه كما تطفو على عباب الماء:

مرحبًا، مـــــاردَة البحـــر،   على الأشــــــواق طــوفي

وتحدجها الأنظار وهي تسير على الشاطئ متهادية، فيوجع الأحداق تهاديها كأنَّها على إنسان العين تسير. وهي كيفما اتجهت ترى مُقلاً تواكبها وكأنَّ محاجرها أفواهٌ فُغرت لافتراسها، أو كأنَّ طريقها فُرشت أعيُنًا مسدَّدةً إليها:

دربكِ الأحــــداق.. فانسابي   على الشـــوق المخيــفِ

وإنَّك إذ تنال شيئًا من فتاةٍ يرمز إلى عاطفتها تجاهك تشعر بدوارٍ يتحكَّم بك، وتسري القشعريرة في جسدك حتَّى كأنَّ النشوة مازجت دمك، فهاك رائعة نزار من وحي ذلك:

ثمَّ دسَّت يـــــدها في صدرها   فدمي سكــــران في أوردتي

وأنت تحنو على ما نلتَ من حبيبك، فتكون "معاملتك" له غير ما هي لكلّ ما سواه ممَّا يماثله ولا يقلُّ عنه بحدٍّ ذاته. فالوردة من الحبيب غير أخواتها التي ليست من يده. هذه مصيرها أن توضع في إناءٍ ككلّ زهرة، أمَّا تلك فمغرسها رئتكَ التي تتنفَّس بها:

في إنـــــاء الورد لن أجعلها، إنَّني غارسها في رئتـــــــي

والرغبة التي يشعر بها الإنسان ترتسم على ثغره، فكأنَّ الثغر ينادي من غير أن يتكلَّم. وهي في بداية ظهورها على الثغر يصوِّرها نزار على أنَّها تبرعم.. كالزهرة في أوَّل عهدها:

وفي ثغــرها الكَرزيّ الجميع تبرعـــــــم رغبـــــــه

وهذا النداء قد يشتدُّ حتَّى يغدو ابتهالاً:

في ثغـــرها ابتهـــــــال يهمس لـــــــي: "تعـــــال"

وقد يصل الضنى بالرغبة إلى أن تُبحّ، فالبحَّة تعتري الرغبة المجهَدة كما تعتري الحلق المجهَد. فالإجهاد ليس وليد العمل والكدح فحسب، إنَّ في الحرمان إجهادًا وأيَّ إجهاد:

ورغبـــــــةٌ مبحوحـــــةٌ أرى لهــــا خيـــــــال
على فـــــمٍ يجـــــوع في عروقـــــه الســـــؤال

أجل، عروق الفم تتصلَّب بدورها وقد استبدَّ بها السؤال الجائع النهِم.

وقد تفور في الرغبة سورةٌ مخيفة، فتضجُّ غير صابرةٍ على تسويفٍ ومماطلة، وعند ذلك تنبح وتعوي، حتَّى إذا نالت مأربها ما عرفت منه شبعًا ولا اكتفاء:

فرغبـــــــةٌ تنبـــح بـــي ورغبـــــةٌ لـــــم تَشبـــعِ

ويصوِّر نزار ظاهراتٍ مختلفة عند المرأة والعاشق، فإذا فنٌّ راسخٌ يمتزج بالصدق والدقَّة في الوصف. هناك حسناء في عينَيها عوالم بعيدة الأغوار، فيقول فيها:

عينـــــاكِ يا دنيـــــا بلا آخرٍ حدودهـــا دنيـــــا بلا آخـــرِ

أمَّا الأحمر الذي تتَّشح به ففضلاً عن كونه لونًا يثير الهياج بطبيعته (بحَسَب الأسطورة التي تنسب إليه هيجان البحر) فإنَّ وجوده على جسدها يُكسبه عنفًا أكثر، وهكذا يصبح "رعّادًا" يُنذر بالعصف والاكتساح، وللقارئ أن يلحظ ما في هذه الكلمة من قدرةٍ على أداء المعنى الذي يقصده الشاعر، قال:

والأحمـــــر الرعّـــاد أشهى   مـــــن ورود المأدبـــــــــه

والعاشق إذ يكون وفتاته على اتفاق، يتوق كلاهما إلى تذوُّق طيِّبات الحبّ، فإنَّه يشعر بأنَّ ما يستخدمانه في هذا السبيل يشاركهما النشوة ويغرق معهما في نهر الكوثر:

قومــــــي إلى أرجوحـــةٍ   غريقـــــــة الحبـــــال

وتكفي صورة كهذه لحبال الأرجوحة الغارقة في ما يغرق فيه العاشقان لنتمثَّل النشوة وقد سرت إلى كل مكان، فلفَّت الطبيعة بأسرها وغمرت الأجواء.
كما أنَّ شَعرها المشعَث، المرسَل في الهواء، يصوِّره طائشًا متمرِّدًا، فحتَّى شَعرها يشاركها التمرُّد والطيش:

هنـــــاك طاشت خصلـــةٌ   كثيـــــــرة التمـــــــــرُّدِ

والصدر ليس تنهُّده مجرَّد تنهُّدٍ سريع مضطرب، وليس خافقًا أو مرتعشًا.. مما هو، عادةً، أقصى ما يفعله فيه الانفعال، بل تعدَّى ذلك إلى تنهُّدٍ "أهوج"، فحتَّى التنهدة أضحت هوجاء كصاحبتها:

تُسِرُّ لي أشـــــواق صدرٍ   أهــــــوج التنهُّـــــــــدِ

ويذكِّرني هذا البيت ببيتٍ آخر لنزار يصف فيه النهد على أنَّه أهوج:

يا أهــوج النهد عُــدْ لي   وليغفــــــــر الله ذنبـــــك

أمَّا النهد في القصيدة التي ذكرنا منها طيش الخصلة وتمرُّدها، وهوج التنهُّد، فهو نابض وصاعد ومغرِّد، ونرى نزارًا هنا، كما في كلّ شعره، يصوِّر أوضاعًا حقيقيَّة في براعةٍ فنيَّة فائقة، يكفي أنَّه جعل النهد ينبض نبضًا وقد ساورته الحمَّى المعلومة:

ونبضة النهـد الصغيـر الصاعـــد المغـــــرِّد

وفي قصيدةٍ أخرى يبدو النهد "هاجم الحلمتَين" للإشارة إلى بروزهما بعنفٍ وجموح. أخطر هجومٍ.. في أقوى تعبيرٍ من نوعه، في شاعريَّةٍ من أَحَبِّها إلى القلوب.

التجديد في شعر نزار قبَّاني

نُشرت، مع سابقتها التي بعنوان "التصوير الفنيّ في شعر نزار قبّاني" في نصّ موحَّد تحت عنوان «نزار قبّاني في "طفولة نهد" و"أنتِ لي"» في مجلّة "الرسالة" – السنة الأولى – العدد الخامس – أيار ١٩٥٥؛ كما نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان: التجديد في شعر نزار قبّاني: حشد التلاوين في "الرسم بالكلمات" – السنة ٣٧ – العدد ١٣١٠٣ – الأربعاء ١٥ تشرين الأول ١٩٩٧.

إمتاز نزار قبّاني بتعبيريّة خاصّة في أوصافه وتشابيهه، مبتدعًا صورًا جديدة خارجة عن المألوف. فمَن يلاحظ الأفق ساعة الغروب يرى حشدًا من التلاوين المتتالية من أعلى حتى نقطة المغيب تبعًا للتضاؤل التدريجي لنورالشمس، ولكثافة الغيم الذي يحجبها، أو، على العكس، صفاء الجو. وهذا ما يتجلّى للشاعر على أنّه "شلال صوَر". إنّها حبال النور وقد اكتسبت لونًا معيَّنًا حسب الهزيع الذي هي فيه من مراحل انحدار القرص الذهبي نحو التواري، فما أصدق أن تكون شلالاً منبعه تحت القبة الزرقاء ومصبّه في البحر أو ما وراء الجبال.

وتمرّ امرأة مسرعة ما يكاد الشاعر يلمحها حتى تختفي عن ناظرَيه. ولكان وصفه يأتي عاديًّا لو قال إنّها مرّت كالسهم أو شبّه مرورها الخاطف بالزوبعة، زوبعة الريح، أمّا أن تنطلق، في تعبيره، كزوبعة العطر فلأوّل مرّة يعصف العطر ويهبّ هبوبًا، ويا لَلعطر العاصف كم في اكتساحه من دمار...

وهو، في تساؤله عن سرّ اندفاع المرأة بهذه السرعة، لا يستعير الشهب والبروق والصواريخ لمقارنة سرعتها بها. فكل هذه ليست بذات اندفاع تجاه الفكرة وقد

انطلقت من عقالها، تجاه مكنونات الضمير وقد أُفرج عنها بعد أسر وانحباس، فإذا المرأة "مدفوعة كالفكرة المحرَّرة" وهذا تجديد لا مراء فيه.
أمّا الساق عندما تمرّ فإنّ صوتًا يعلو معلنًا مرورها، وإذ ذاك ينعقد الفلّ حبالاً ليفرش الطريق التي سوف تخطو عليها:

قيل: "ساق تمــــرّ".. وارتجف الفل حبــــالاً على طـــــريق خضيــب

والساق هذه لا تغري بالإثم فحسب، بل إنّها الإثم نفسه متلوّنًا بلون الساق:

أيَّ إثمَيـــــن أشقرَيــــن تمدّيــن؟، أضيفـــــي إلى سجـــــلّ ذنوبـــي

وما أروعها طريقةً في الاعتراف بكثرة ذنوبه.

ويعلق قلبه راهبة عابرة سبيل وصليبها يتدلّى على صدرها، فيصيح بها:

أذات الصليـــــب اللؤلـــؤي تلفّتي، وراءكِ هــــا المؤمــــن المتطرّف

إنّه يخاطبها باللغة التي تحلو لها، لغة الإيمان، مضيفًا أنّه ذاهب فيه إلى حد التطرّف، فيا لها "أصوليّة" من نوع جديد.. تتعصّب للعابد بدلاً من المعبود.

وهو ينقلب لاهوتيًا في تأويله التعاليم الدينيّة بما يخدم مأربه، فيفهم الثواب والإنصاف ووجوب عدم قطع الرجاء في الديانة المسيحيّة على هذا النحو:

فلا تمنعي أجــــري وأنتِ كريمـــة، ولا تقطعي حبلي ودينــــكِ يُنصف

إنّه يركّز على أنّ دينها دين رحمة، لذا فهو يستجديها رحمةً هي من صلب عقيدتها. ويقول في وردة أهدتها إليه حبيبته ذات ليلة:

ليلة ساهــــــرني الطيــــب بهــا واستحمّــــت بالنـــدى أغطيتـــي

فلقد سهر مع هذه الوردة الواردة إليه ممَّن يحب، فإذا طيبها العابق ضيف مسامر، ينادمه الليل بطوله فلا يملّ الجلسة ولا يتمنّى لها انتهاء.

وحلمة النهد هي قبلة متجمّدة عليه، والنهدان هضبتان أقيمتا مسرحًا للسرور.
وماذا في التوليد الفنيّ أكثر من أن يجعل هنالك مواعيد لا تحين؟ ولا يقصد أنّها مواعيد أُخلف بها، بل إنّها لا يوافي لها أجَل. موعد يريده في وهمه فقط دون أن يحقّقه له الواقع، خوف أن تتقلّص عنه الهالة التي أحاطه بها في خياله ويبدو في عريه المجرّد من كل ما خلعه عليه:

لا أريـد الوضـوح، كوني وشاحًـا   من دخـان وموعـدًا لا يحيـن

حتى الألوان التي يسبغها بخياله على العيون زاهية إلى درجة أنّ العيون تتمنّاها ولو كانت وهمًا:

... ودعي لي تلويـن عينيكِ، إنّي   تتمنّى ألـوان وهمي العيـون

ويصوّر انفتاح ساقَيها والتفافهما هكذا:

فمـرّة تثـاؤب عـريض   ومـرّة تخاصـر وجمـع

وقد كانت الساقان قبل نزار تنفرجان أو تتشابكان، أمّا أن تتثاءبا وتتخاصرا فهي بدعة من بدعه المحبّبة.

وفتاته هذه تحوز على اهتمام الطبيعة بأسرها، حتى لتسرد عليه الطبيعة جميع روحاتها وغدواتها. فالنسمة توشوشه بأنّها لمحتها تعدو على الرابية، والغروب يتمتم بأنّه شاهدها تبعثر النجوم فوق ساقية الماء، والغابة رأتها أين مرّت على وجه التحديد:

وباحـت الغابـة: "مـرّت هنا،   وانطلقـت من هـذه الناحيـه"

أمّا الانعتاق الذي تدعوه إليه فهو انعتاق "أزرق"، والنعت هذا قويّ في تعبيره عن مدى الانعتاق كما لو قلنا: "ثورة حمراء"، أو "ابتسامة صفراء".

وهذا الانعتاق لا يتوقّف إلاّ عند حدود المستحيل، وما خلا ذلك فالمجال أمامه رحب عريض:

... إلـــــــــى انعتـــــــاق أزرق   حـــــــــــــدوده المحـــــــــــــال

أمّا الفداء عنده فغير الفداء المعهود؛ فلا هو يفتدي وطنًا أو يُستشهد من أجل عقيدة، ولا يضحّي بمال لصون ماء الوجه، بل يفتدي بالورد مغروسًا بيده انفلات شال لها وقميص يوزّع غلالها.. علَّه يلقى من هذه الغلال نصيبًا.

والعطر، دائمًا العطر، نتبع رائحته أين توجهت بنا. فإلى جانب الناس الذين تسوقهم الأقدار، أو يسوقون بعضهم بعضًا، أو تسوقهم المصالح والأهواء، هناك شاعر وصديقته لا ينقادان إلاّ لموجات الرحيق، لا يبديان أمامها أية مقاومة:

يسوقنـــا العطــــر كمـــــا يشتهي   فحيثمـــــــا يذهــــــبْ بنا نذهــبِ

ونحن، لدى تأخّر مَن ننتظر عن الموعد، نتسائل عن سرّ تأخّره مفترضين لذلك افتراضات شتّى: هل ينوي العدول والإخلاف، أم نسي، أم انشغل أم حصل له حادث مفاجئ؟ أمّا نزار فيروح إلى غير ذلك من الافتراضات: هي كوَم الزهر قد تكون أعاقت طريقها، أو زمر الفراشات تهالكت على رجلَيها فتعذَّر عليها المرور، أو وردة تعلّقت بذيل ثوبها فعرقلت سيرها، أو هو الفستان، أخيرًا، مؤخِّر النساء طرًا على الدوام:

- وتأخـــــرتِ، هل أعاقـــكِ عني   كـــــــوَم الزهر.. أم هـــمُ الحسّاد؟
- أقـــــول: "مـــا أعاقـــــــها؟   فستانهـــــــــا أم الـــــــــــزهَر؟
أم وردة تعلّـــــــقـــــــــــت   بذيـــــــل ثوبهـــــــا العَطِـــــر؟
أم الفــــــــراشات تـــــرامـــت   تحـــت رجلَيهــــــا زمَـــــر؟

وما يجعل هذه الافتراضات لطيفة حلوة كونه يجعل من الوردة إذ تعلّق بذيل الثوب عاملاً من شأنه الإعاقة والتأخير، ومن الفراشات إذ تترامى على الرجلَين عثرة تمنع المرور، هذا فضلاً عمّا في ذلك من جعل الورد والفَراش يحومان عليها كأنّهما هما أيضًا عاشقان لها!

ولنزار لباقة في الكلام حين يوجب الظرف إمساكًا عن قول الأشياء صراحةً، فيُلمح إلماحًا إلى ما كانا يقومان به أيّام الطفولة تحت ستار اللعب:

زمـــــــان طـــــــرّزنا الـــربى لثمًـــــــا.. وألعـــــــــــابًا أُخَـــر

ويُعيد عليها بعضًا من ذكرياتهما المشتركة.. التي من جملتها:

ونكســـر النجـــــــــــــوم ذرّات ونحصـــــــــي مـــــــا انكســــــــر

ومهما كان مبلغ توفّقه في تصوير منطق الطفولة بقوله إنّهما كانا يكسِّران النجوم فليس على قدر نجاحه بإضافة إحصاء فتات ما كسّراه إلى عملهما. إنّها عقليّة الطفل يرسمها خبير بها يذكر طفولته بتمامها، وما يزال يتمتّع بروح الطفل وإن بَعُدَ عنه بعقله.

وماذا بعد أن فعلا كل ذلك.. منتّفَين حتّى النجوم ذرّات، ماذا بقي غير أن تكون استدارة القمر من صنع أيديهما؟:

إن مـــــــرّةً سئلـــــــت قِولـــــي: "نحــــــــــن دوّرنـــــا القمــــــــر"

هكذا يتبجّح الطفل إذا أراد التبجّح.. ثمّ يصدّق نفسه قبل الجميع.

ونزار يجعل للأشياء مهامّ ليست لها. فهو لا يدعو الله أن يحفظ شبّاك الحبيبة.. بل يتوجّه إلى العبير في هذه الدعوة:

يحرســـــــك العبيـــــــــــر يـــــا شبّاكهـــــــــــا البنفسجـــــــــــي

ويصرّح عن عمره لا بعدد السنين بل قياسًا إلى أعمار الورود والبراعم.

وأكثر من ذلك أنّه، لأوّل مرّة في التاريخ، وعلى يد نزار دون سواه، تسيَّج حدود الأوطان لا بوسائل الحماية من سلاح وجند.. بل بالزهر والندى:

حـــــــدودنا باليــــــــــاسمين والنـــــــــــدى محصَّنـــــــــه

إلاّ أنّ لهذا الشاعر المبدِع سقطًا كثيرًا في بعض الأحيان، ولعلّ أهمّ نواحي ضعفه أنّه يكـــرّر المعنى الواحد في قوالب مختلفة حتّى ليصبحَ هذا المعنى المبتكَر بمثابة

"كليشه" يستخدمها نزار أينما سمح له سياق القصيدة، وهكذا فكلّما وُفّق إلى استنباط معنًى جديد يكفل مؤونة كافية لمضمون عدد غير قليل من الأبيات.

فقد وقعت على سبعة أبيات تحمل معنًى واحدًا هو أنّ الأرض، أو الدرب، أو المجال الذي تمرّ فاتنته فيه يُزهر من سحرها أو يعشوشب:

– *قيل: "ساق تمرّ".. وارتجف الفل حبالاً على طريق خضيب*

– *أتملى خلف المسافات وجهًا برعمت من مروره الأبعاد*

– *وأقبلت مسحوبةً يخضرّ تحتها الحجر*

– *هل كان ينمو الورد في قمتي لو لم تهلّي أنتِ في ملعبي؟*

– *لا تسرعي فالأرض منكِ مزهره ونحن في بحيرة معطَّره*

– *تُرى، يا جميلة، لولاكِ هل ضجَّ بالورد درب؟*

ولولا نعومة رجليكِ هل طرّز الأرض عشب؟

وهناك ثلاثة أبيات يراوح معناها ما بين تكسير النجوم وبعثرتها:

– *وتمتم الغروب: "شاهدتها تبعثر النجوم في الساقيه"*

– *ونكسر النجوم ذرات ونحصي ما انكسر*

– *كسّرت آلاف النجوم على درب ستجتازينه، فكّري*

وهل من كبير فرق بين هذَين البيتَين:

– *وتأخرتِ، هل أعاقكِ عني كوَم الورد أم همُ الحسّاد؟*

– *أقول: "ما أعاقها، فستانها أم الزهَر؟"*

وأيّ فرق، أيضًا، بين "طريقكِ الورد" و"مداكِ أضاميم القرنفل" و"دربنا فضة"؟

والشبه واضح ومكشوف بين هذَين البيتَين:

– *وأشرب الفم الصغير سكَّرًا حلال*

– *وإن أفز بقبلة كان طعامي سكَّرا*

وهو ينسب الدم في موضعَين إلى ما لا تنطبق عليه هذه النسبة:

- *فرشت أهـــــدابي فلــن تتعبي، نزهتنـــــا علـــى دم المغـــرب*
- *مخدَّتــــــــي طافيــــــة علــــــى دم الـــــــــــزوال*

والمرأة إذا كتفت رِجلاً على الأخرى عبَّر عن ذلك، في أكثر من موضع، بأنّها صنعت صليبًا:

- *يا صليب الإغراء من خصلتَي زهر شفاهـــــي لمسح هــــذا الصليب*
- *صلبت عرقَـــي زنبـــق فحولي عــــرائش وخضــــــرة وزرع*

وبيته، أو مقعده أو غرفته هي كلّها، على مدار شعره، في غيمة من الغيمات:

- *في غيمــــة ورديّــــة بيتنا، نسبح في بريقهـــــا المذهـــب*
- *مقعدي غيمــة تطلّ على الشرق وأفقـــــي تحــــرّر وامتـــــداد*
- *لي غرفة في دروب الغيم عائمة، على شريط نـــــدًى تطفو وتنزلق*

مبنيّـــــة من غييمـــات منتَّفة، لي صاحبـان بها: العصفور والشفق

والنار تُلهب تفكيره مرّة.. وصدغه، الذي هو وعاء تفكيره، مرّة أخرى:

- *إن مـــــرّ تفكيري على صدرها حرقتهـــا حـــرقًا بأفكـــــاري*
- *نهر من النار في صدغي يعذّبني، إلى متى وطعامي الحبــر والورق؟*

والفرق بسيط، أخيرًا، بين أن يطرّز المساء نجومًا وأن يقتلع هذه النجوم من أمكنتها وأن يدوّر القمر، فالفكرة من كلّ ذلك أن يدَيه ويديَها تتلاعب بكواكب السماء.

هذا هو نزار قبّاني القابع اليوم مريضًا في الغربة وملايين القلوب تضرع لشفائه، والذي لا نتمنّى له عمر الوردة حسب تعبيره، وقد تخطّاه، بل عمر الأرز والزيتون والسنديان.

عزيز أباظة في مسرحيَّة "العبَّاسة"

نُشرت في مجلَّة "العربي" الصادرة في الكويت تحت عنوان "شاعر أحببته" – العدد الخامس عشر – فبراير (شباط) ١٩٦٠؛ كما نُشرت في مجلَّة "الرحمة" بالعنوان نفسه – السنة الثانية – العدد السابع – تموز ١٩٦٦.

الشعر المسرحي قليل إلى الآن في أدبنا العربيّ. بدأ به شوقي ولكنَّه لم يتفرَّغ له، وتعاطاه سعيد عقل دون انصراف كلِّي إليه. وإنَّما كان لنا في مصر شاعر أعطى للمسرح من شعره القدر الأكبر، فأخرج عددًا من المسرحيَّات الشعريَّة هي: قيس ولبنى، العبَّاسة، الناصر، شجرة الدرّ، غروب الأندلس وقيصر، ولم يُعرف له من الشعر خارج إنتاجه المسرحيّ سوى ديوانَين هما "أوراق الخريف" و"أنَّات حائرة" الذي خصَّصه لذكرى زوجته التي فقدها باكرًا.

وإذا سئلت عمّا حبَّبني بهذا الشاعر قلتُ: ما يمتاز به مسرحه من تجسيد لحقائق في النفس البشريَّة بعيدة دقيقة، فإذا الشعر معها ينطوي على غنًى وعمق وليس غناءً سطحيًّا وإنشادًا خفيفًا. هذا الشاعر هو عزيز أباظة، إبن العائلة المصريَّة المرموقة الذي وُلد وفي فمه ملعقة من الذهب، وقد تربَّع على مقاعد الخالدين في بلاده بانتخابه عضوًا في مجمعها العلميّ المعروف باسم "مجمع اللغة العربيَّة".

هارون الرَّشيد يصدّ الوشاية

وآخذ شاهدًا على قولي مسرحيَّة "العبَّاسة" التي ربَّما كانت أروع ما أبدع شاعرنا. إنَّها تتناول موضوع البرامكة والخليفة هارون الرشيد. فأمير المؤمنين هذا يبدو في

المسرحيَّة، بادئ ذي بدء، راضيًا الرضاء التامّ عن وزرائه وأعوانه آل البرمكي. ويعمل الحاسدون على الإيقاع ما بينه وبينهم فيفشلون. حتَّى أنَّه يقع مرَّةً على رقعة مكتوبة يقرأ فيها:

قال للرشيد: "حذارِ من الذئاب الضواري
ثاروا عليك فقلِّمْ أظافر الثوَّارِ
وقفتَ إن لم تَقْفِهم على شفيرٍ هارِ
لم ينجُ مَن نام بين الدفّاع والتيَّارِ"

فيتبرَّم بما جاء فيها ويقول:

كثرت هذه الرقاع وما أحقر ما حُمِّلته غفل الرقاعِ
هي سمُّ الأفعى الكنود وبعض الناس صيغوا على غرار الأفاعي
لو إلى الخير يهدفون وللحقّ لما احتاج نصحهم لقناعِ
ليتهم يعرفون عن آل يحيى ما عرفنا من فضل عقل وباعِ

ويعترض عليه ابن الهادي، فيقرّعه الرشيد ناسبًا إليه الضغينة والغلّ:

لم تكن منصفًا ليحيى وشبليه وإن كنتَ قد شفيتَ غليلا

ثمّ يقطع الرشيد المجال على التعريض بالبرامكة معلناً تمسُّكه النهائيّ بهم:

.... كفى فسبيلي ما رأيتم فلا تضلُّوا السبيلا
حرسوا الدين والخلافة والمُلك وكانوا ظلاً لشعبي ظليلا

الوشاية تفعل في قلب الرَّشيد

وتمرُّ الأيَّام.. فتفعل الوشاية فعلها في نفس أمير المؤمنين. فبعد أن كان يقول عن البرامكة إنَّهم خير قوم أُخرجوا للناس، وخير حكومة نهجت على هدي الكتاب

المُنزَل، إذا في موقفه تبدُّل وفي عاطفته انقلاب. وهنا براعة الشاعر في جعل الكلام على لسان الخليفة ينبئ بأنَّه لا يقوله من عنده، وأنّ ما يأخذه على رجاله هؤلاء ليس نتيجة ملاحظته الشخصيَّة بل نتيجة سعاية ملأت نفس الرشيد بسمِّها فتشبَّع بما أشربته إيَّاه عن البرامكة ثمّ راح يفضي بما ذكروه له كمن يلقي أمثولةً تلقَّنها جيِّدًا.

ويحاول جعفر البرمكي الدفاع عن نفسه، ولكنّ الرشيد يتابع إفراغ ما في قلبه كأنَّه لا يسمع جعفرًا. فلقد تركَّز كلّ تفكيره على ما حُقنت به نفسه، يريد أن يتخلَّص من عبئه هذا ويرتاح من وقره بإطلاق كل ما بات يعرفه عن جعفر في وجهه. وإذ يكون هذا الأخير في معرض إنكار التهم الموجَّهة إليه يكون ذهن الخليفة غير منصرف إلى سماعه بل مجتهدًا في استحضار سائر ما قيل له ليقوله بدوره.

وهذا إبراز موفَّق لنفسيَّة صاحب السلطان عندما يتأثَّر بالوشاية. فإنَّه يعيد ما سمعه ولا يحيد عمَّا رسخ في اعتقاده. إنّ ما أُلقي في روعه أضحى يتملَّكه تملُّكًا، فهو متَّسم به، كلَّما استُدرج إلى حديث آخر يشيح عنه عائدًا إلى ما استأثر بهواجسه.

كان الرشيد يدعو جعفرًا أخاه، فأخذ الساعون يدغدغون كبرياء الخليفة ويقولون له إنّ هذا التنازل من جانبه لمؤاخاة مَن هو دونه قدرًا لا يليق به. وعندما لامس كلامهم هذا فؤاده إذا به يتغيَّر بين ليلة وضحاها، فالذي كان أمس يخاطب وزيره بـ"أخي جعفر" أصبح اليوم إذا قال له هذا: "مولاي إنَّك عاتب" يقاطعه بقوله:

.... بـــل غاضــــب، العُتـــــب يعرفـــــه لمثلٍ مثلـــه

الرَّشيد يردِّد ما سمعه

فما الذي جعل الخليفة في النهاية يدرك الفارق بينه وبين جعفر وهو الذي لم يكن يجهل في يوم من الأيام نسبته إلى وزيره ونسبة وزيره إليه؟ هذا ممَّا يدل على أنّ

الرشيد لم يكن ينطق بكلام من عنده بل كان يردّد ما حفظ على غرار الببَّغاء. وسنورد في ما يلي الأبيات التي تدعم نظرتنا في ما قلنا عن هارون الرشيد كما تصوِّره هذه المسرحيَّة.

يدخل جعفر على الخليفة سائلاً: "مولاي هل كرَّمتني فدعوتني؟"، فيجيبه توًا:

.... ما كـــــــرَّم الإنسان إلا فعلـــــــه

والمـــــرء يوبقه الطمـــاح إذا جرى مُلقى الـــــــزمام فلم يزعه عقلـــــه

ويؤمِّن جعفر على هذا الكلام مجاراةً للخليفة، فيستطرد هارون كأنَّه لم يسمع ردَّ جعفر:

وأشدّ أعـــــــداء الفتى فتكًـــــــا به نفس يضلِّلهـــــا الهـــــوى فتُضلّـــه

والمجد لا يسنى على صـــــدر الفتى فيزينـــــه إن لم يزنـــــه أصلـــــه

لقد استفاق الخليفة اليوم على أنّ جعفرًا ذو طموح يشكِّل خطرًا عليه وعلى خلافته، وعلى أنّ الأهواء تعصف في نفسه، وخصوصًا على أنَّه ليس شريف الأصل، وهذا كلّه لم يكن ليراود فكر الرشيد في ماضي الرضا القريب.

ويدخل الخليفة مع وزيره في حوار يقرِّع فيه الأوّلُ الثاني وينعته بالغرور والخيانة والكيد. ويحاول الوزير إقناع مولاه بأنّ الكلام الذي سمعه عنه ليس له إلاّ معنى الوشاية والافتراء، وأنّ كلّ محسود المكانة يظلّ فريسةً لأصحاب الضغائن والأفَّاكين، إلى أن يجد انَّه لن يستطيع إقناع الخليفة على هذا الشكل، فيعتزم أن يفنِّد التّهم واحدةً واحدة ويقول للرشيد:

مـــولاي هـــل تفضي إليَّ ببعض ما تحصي علـــيَّ؟ فـــرُبَّ شكٍ ينجلـــي

ويلقى طلبه الترحيب كلَّه عند الخليفة، فإنَّه لا يريد أكثر من مجابهة وزيره بالتّهم. لقد ملأوا نفسه بها حتَّى بات لا يرتاح إلاّ بعد أن يسردها ويفصِّلها لجعفـــر. إنَّهـــم

حشوا عقل الرشيد بها حشوًا حتَّى أضحى كيفما سار يستعيد ما سمعه عن الخيانة والسيِّئات. وهكذا يجيبه:

لك ما سألــت، فـــذاك حقّك لم نكن   لنضــنَّ نحـــن به وإن لم تســـألِ

ومن هذا الجواب نعرف أنَّ الرشيد كان سيورد التّهم التي تطال وزيره ولو لم يناشده الوزير ذلك، لأنَّه يضعها نصب عينَيه حتَّى لقد أنسته كلّ حديث إلاَّ حديثها. ويبدأ نثر التّهم من فم الرشيد:

قــل لي: متى كنتم علينـــا قامــةً   نــرأى بعينكــــمُ الأمــور ونجتلي
لا رأيَ إلاَّ ما رأيتـــم وحدكـــم   في كل هَيْـــنٍ في الأمور ومُعضلِ
ألحكــم في أبياتنـــا لكـــمُ وفي   أبنائنـــا.. يُلقى إليهم من عـــلِ؟

الرَّشيد يتجاوز عن قرع الحجَّة بالحجَّة

ويردّ البرمكيّ على هذا الكلام محاولاً قرع الحجَّة بالحجَّة، ولكنّ الرشيد لا يردّ على ردّ وزيره بل يمضي في إلقاء التّهم كأن ليس ثمَّة اعتراض قطع عليه كلامه. إنَّه يتابع ذرَّ التّهم، أشبه بالأسطوانة التي تذيع ما سُجِّل عليها:

ومتى ورثتـــم مُلكنـا وملكتـــمُ   طرفيــــه.. يأخذ آخـــرٌ عن أولِ
وغصبتـــــمُ أرباضه وغياضـــه   مستأثريـــــنَ بكـــلِّ وادٍ مُبقـلِ
فيء البــــلاد لكم وطاعتهـا لكـم   وولاتهـــا منكم ونحن بمعـــزلِ؟

ومرَّةً أخرى يردّ جعفر فيقول إنَّ ما جاءوا الخليفةَ به كذب خسيس، ولكنَّ الرشيد يتابع على النمط نفسه غير متوقِّفٍ عند قول وزيره:

وسلبتمُ جـــــاه الخليفـــة جهــرةً   وتركتمـــــوه دميةً في هيكـــــلِ
أُترفتـــــمُ مثل الملوك وأمَّتـــــي   جــوعى تَدافَعُ في الحضيض الأسفلِ

الوزير يداجي الخليفة ثم يجافيه

أمَّا الموقف الثاني الذي ينجح عزيز أباظة في تصويره فهو موقف جعفر من الخليفة إذ ذاك. لقد ذكرنا آنفًا أنَّ جعفرًا نفى التّهم الموجَّهة إليه، ولكنَّنا الآن سنورد تفصيلاً كيف كان الوزير يكلِّم خليفته ويتصرَّف معه، فيظهر من ذلك كيف كان المرؤوس يداري السلطان ويداجيه ويتزلف إليه في تلك العصور.

فإذا أبدى الخليفة رأيًا أمَّن عليه الوزير بقوله:

مـــولاي هـــذي حكمة عُلويـــة المغـــزى وهذا القول حـــق كلُّه

وإذا لمس منه غضبًا احتكم منه إليه، إلى "عقل الخليفة وعدله":

مـــولاي تحميه رجاحـــة عقلـــه أن يسمع الـــواشي ويأبى عدلـــه

وإذا أخذ عليه الخليفة استقلاله في التصرُّف بشؤون الدولة نسب إلى نفسه معالجة صغار المهامّ توفيرًا لعبئها عن مولاه، تاركًا له الجسيم منها يُعمل فيه رأيه القاطع:

نُمضي أصاغـــرها ونترك ضخمها لنُهـــــاك تصدعه برأيٍ فيصـلِ

ثمّ يتصاغر أمام سيِّده جاعلاً له التعظيم والتقديم.. فيقول له:

أنا من نشأتُ ببابـــــه ودرجتُ في محرابـــــه وأظلَّ بيتيَ ظلُّـــــهُ

أو يقول له أيضًا: "أنا صنع كفّك...".

وعندما يجد أخيرًا أن لا سبيل له إلى تنقية ماضيه في نظر الخليفة يعده متحايلاً بالإخلاص له في المستقبل:

إن لم أصن ماضـــــيَّ فيك فإنَّنـــي برضـــاكَ مفـــروض على المستقبلِ

ولكنَّه حين ييدأ بقطع الأمل من استعادة رضا مليكه يباشر بالردود الجافية نوعًا والتي يشتدّ جفاؤها بمقدار تضاؤل أمله:

- *مولاي إنكَ قد غضبـــتَ فلم تقل عـــدلاً وكم من مغضَبٍ لم يعـدلِ*
- *.................. ليـس فـــي ما سقتَـــه غيـــر اتّهـــامٍ مجهلِ*

وعندما يجيبه الخليفة: "بل إنَّها التُّهم التي تزن الدنى" لا يتردَّد في الإجابة: "بل لم تزن، ولايَ، حبَّة خردلِ"، مُتْبعًا ذلك بقوله: "مولاي يضرب في الظلام الدامسِ". أمَّا عندما يصدر الحكم النهائيّ عليه بالقتل ولا يعود لديه ما يداري من أجله ويتَّقي فإنَّه عندئذٍ يطلق القول الكبير:

أقسمتُ أنـــكَ ظالمـــي متعمـــدًا والظلـــم يردي أهلـــه ويُبيـــرُ

هي خَلَّـــة فيكم بنـــي العبَّاس تخشـــون الأفـــول إذا أضاء وزيـــرُ

فاقتـــل وزيركَ لستَ مبـــدع آيةٍ بين الملـــوك فجـدُّكَ المنصورُ

ويعني بالبيت الأخير أن أبا جعفر المنصور هو أيضًا قتل مَن ساعده على نيل الخلافة: أبا مسلم الخراساني.

إزدواج شخصيَّة الخليفة

والظاهرة الرائعة الأخيرة التي تُبرزها مسرحيَّة "العبَّاسة" بكلّ مقدرة هي ازدواج شخصيَّة الخليفة من حيث هو ملك من جهة وصديق من جهة ثانية. وهي حقيقة صميمة في نفسيَّة الملوك، فإنّ الملك إنسان كالناس، تخالجه عواطفهم كلُّها ومنها عاطفة الصداقة، ولكنّ المُلك والبيت المالك يكتسبان عنده قدسيَّةً تجعله لا يقدِّم شيئًا عليهما ولا يرعى اعتبارًا أمامهما. وليس هذا في روع الملوك أنانية، بل هو، في شعورهم، حفاظ على وديعة جليلة القدر لا يجوز التفريط بها، وهم مؤتمَنون عليها كذخيرة في أعناقهم.

وكلُّ ملكٍ، في ذاته، قويّ الشعور بهذه الصفة الملكيَّة، مفعم بإحساسها، شديد الوعي لها. إنَّه ملآن منها، من المرتبة المغدقة عليه، وكان الخلفاء يعتبرونها اختيارًا لهم من الله. لذلك فالملوك لا يتهاونون بأمرها مهما كان السبب، واضعين إيَّاها فوق كل شيء.

وقد يضطرّ الملك، من أجل صون الشرف الرفيع الذي حازه، إلى التضحية بأعزّ مَن له وأعزّ ما لديه؛ فلا بأس، إنَّه يتألَّم صامتًا تجاه هذه التضحية، ولكنَّه، في الوقت نفسه، يكون مرتاحًا إلى أنَّه أدَّى واجبه العظيم الذي لا مناصّ من أدائه.

وإنِّي أميِّز هذا الشعور جيِّدًا عن الأنانيَّة والرغبة في الاستئثار بالمُلك. صحيح أنّ الملك، في تصرُّفه هذا، يحمي نفسه وذرِّيته ويصون لهما مجدهما، ولكنّ ما يملي عليه هذا التصرُّف هو استجابته لمقتضيات غير منظورة كان من جرائها أن انحصر الحقّ بالمُلك في بيته وسلالته دون غيرهما من الناس، وهذا بمعزلٍ عن اعتلاج شهوة الحكم في نفس الكثيرين من الملوك.. على غرار أيّ إنسان يغلي لديه حب الذات والرغبة في التقدُّم والاعتلاء.

إن إبقاء المسافة موجودة بين الملك والآخرين، في تعاطيه معهم، تظلّ واضحةً حتَّى لدى أكثرهم لطفًا وتواضعًا أو لدى أضعفهم شخصيَّةً، ويأتي ذلك من جانب الملك بصورة تلقائيَّة طبيعيَّة دون تكلُّفٍ واصطناع، إذ أنَّه ناشئ عن تشبُّعه في أعماق نفسه بصفته الملكية، عن شعور يسري في دمه ويعيش معه.. حتَّى ألف السلوك الذي يمليه عليه ولم يعدْ بحاجة إلى تعمُّد مظاهره.

ما نريد أن نؤكِّد عليه أنّ ذلك، في نفسيَّة الملوك الصالحين، ليس زهوًا وإدلالاً بما لهم من تميُّز، وإنَّما هو نزول عند حقيقة ليس أمرها في أيديهم. فإنَّهم، في اعتقادهم الضمنيّ، ليسوا من طينة سائر الناس، والأمر، من هذا القبيل، يشبه موقف الآباء من أبنائهم. فإنّ المرء يحب ابنه أكثر من نفسه، ولكنَّه، مع ذلك، يعامله وكأنَّه هو المتقدِّم عليه، والذي له عليه حق الاحترام والتوقير. ولا يفخر الوالد بهذا ولا يتيه، لأنَّه أمر طبيعيّ وعاديّ في نظره. فهو، في موقفه هذا من ابنه، لا يفعل كالذي يتمسَّك بنعمة خاصَّة أتيحت له، بل يصدر عن اقتناع بحقيقة متجلية في الحياة والمجتمع هي ارتفاع الآباء على الأبناء.

المُلك فوق الصداقة

هذه الظاهرة في النفسيَّة الملكيَّة تتمثَّل لنا في المقطع الأخير من المسرحيَّة، حينما تبكي العبَّاسة، أخت الرشيد، ناقمةً على أخيها لقتله زوجها – جعفر البرمكي –، فيقول لها الرشيد، وهو شاعر بوطأة عمله، متفجِّع على رفيق شبابه وأقرب الناس إليه، ولكنَّه مع ذلك مرتاح إلى ما فعل وغير نادمٍ إطلاقًا، كمَن عمل ببساطة ما يمليه عليه الواجب وأنجز ما يقتضى إنجازه:

ابكـــي، فــرُبَّ غدٍ رجعتِ إلى النهى فسعيتِ لي بالصفـــح والإعتـــابِ
قلْ للخلافـــة: قد نجوتِ.. ففي غدٍ تُفضيـــنَ سالمــــةً إلى أعقـــابي
إني دفعـــتُ الشرَّ عنكِ بطعنـــةٍ لم تُصنْـــمِ إلاّ آثـــر الأتـــرابِ
وحفظـــتُ في بيت النبوَّة مُلكـــه وجعلـــتُ قرباني رفيـــق شبابـــي
إني لأقتلـــــه وأبكيـــــه معًـــا، ألمُلك فـــوق الأهـــل والأصحابِ

وبعد فالمسرح الذي هو أمين للحقيقة الإنسانيَّة، وللعصر الذي تجري فيه الحادثة، إلى هذا الحدّ، فيبرزان فيه بجلاء وسطوع، ويجعل الشعر مطواعًا لتصويرهما، هو مسرح جدير بأن يحب الناس شاعره.. ويعطوه مكانته بين الشعراء المبدعين.

رئيف خوري، المفكّر الاجتماعيّ والسياسيّ

نُشرت في باب "كتاب الشهر" في مجلّة "الرحمة" منقسمة إلى موضوعَين: الأوّل حول كتاب "وهل يَخفى القمر؟" لرئيف خوري عن الشاعر عمر بن أبي ربيعة، والثّاني حول كتاب "الفكر العربيّ الحديث" للمؤلِّف نفسه، وذلك في العدد العاشر – السنة الثالثة – تشرين الأوّل ١٩٦٧؛ كما أُلقيت في حلقة دراسيَّة عن رئيف خوري في "نادي الجزيرة" الأدبيّ في أنطلياس، ونُشرت في جريدة "التلغراف".

قلم رئيف خوري خاض في مجالات عديدة تذهب من الأدب في كل حقوله شعرًا وقصَّةً وحوارياتٍ ونقدًا، وخصوصًا حقل الدراسة الأدبيَّة، وصولاً إلى الأبحاث الفكريَّة الصرف التي تتناول القضايا القوميَّة والنضاليَّة كما كتاباه "معالم الوعي القومي" و"الفكر العربيّ الحديث، أثر الثورة الفرنسيَّة في توجيهه السياسي والاجتماعيّ".

في جميع هذه المجالات يستوقفنا لدى رئيف خوري صدوره عن خطٍ فكريّ معيَّن لم يحد عنه في كل ما كتب مهما كان الموضوع بعيدًا عن هذا الاتجاه الفكريّ في الظاهر. فرئيف، من هذه الناحية، يمثِّل الأديب والمفكِّر المنسجِم مع نفسه كلّ الانسجام، يُمسك بالموضوع أيًّا كان ويشدُّه إلى رؤيته هو للأمور، ويُسلكه في إطارها، كالفيلسوف الذي يُبدع منهجًا *(système)* يشمل به كلّ مظاهر الوجود والحياة، جاعلاً إيَّاها كلَّها تنطبق على تصوُّره الذي حدَّده في هذا المنهج مهما كانت، في النظرة العاديَّة إليها، متنافرةً متباعدةً، أي شتيتةً لا يؤلِّف بينها شيء. لنأخذ مثلاً، لدى رئيف خوري الأديب، موقفه من الرومنطيقيَّة في الشعر كما ظهر

في مقدِّمته لكتابه "وهل يَخفى القمر؟" عن الشَّاعر عمر بن أبي ربيعة. فمن المعروف أنّ المذهب الأدبيّ المنبثق عن الإيديولوجيَّة التي يعتنقها رئيف ينظر إلى شعر الحب والغزل نظرته إلى مرحلة طفلة أو مراهِقة من الشعر لم يتيسَّر لها النضج بعد، ولم تعِ همومًا وقضايا في الحياة أعمق من همّ الحبّ وأبعد. كما يأبى هذا المذهب الأدبيّ الانجراف مع الخيال والأحلام الفرديَّة والعواطف المائعة بما يُبعدنا عن الواقع الذي نعيش فيه وينبغي علينا ألاّ ننعزل عنه، بل أنَّ نظلّ ضمنه ونسعى إلى تصحيحه وتطويره ليكون أجدر بأن يُعاش، كما ينبغي على الأدب والشعر أن يؤدِّيا قسطهما في هذه العمليَّة كما تؤدِّيه القطاعات الأخرى.

وهنا نستغرب صدور كتاب من قلم رئيف خوري عن شاعر حبٍ وغزل، أي عن شاعر رومنطيقيّ ولو لم تكن الرومنطيقيَّة معروفةً بهذا الاسم في عهد عمر بن أبي ربيعة، فنتساءل بدهشة هل يكون هذا الكتاب شطحةً استثنائيَّةً ممَّا يتعرَّض له الكاتب أحيانًا؟، هل يشكِّل انحرافًا؟، هل يُعتبَر خروجًا؟

ونفتح الكتاب على ظمأ التطلُّع، فتبدهنا مقدِّمة يشير فيها المؤلِّف توًّا إلى موقفه من الرومنطيقيَّة الشعريَّة، هذه التي يحمل عليها رئيف وصحبه أصلاً حتَّى إذا قالوا عن شاعرٍ إنَّه رومنطيقيّ كانوا كمَن يقولون عن سياسيّ إنَّه رجعيّ أو فاشيّ، وعن مواطنٍ إنَّه رأسماليّ أو بورجوازيّ. فكيف وفَّق رئيف، بحسب الإيضاح الذي ساقه لنا في مقدِّمته، بين مفهومه لوظيفة الأدب والشعر كما أشرنا إليها قبل قليل وبين موقفه الإيجابيّ من الرومنطيقيَّة وهي المدرسة الشعريَّة المناقضة، في العرف العام، لهذا المفهوم؟

الخيط الذي التقطه رئيف خوري ليصل بواسطته ما بين الرومنطيقيَّة وبين الأدب كما يرسم معالمه الفكر التقدُّميّ الذي يلتزم به الكاتب هو أنّ التقدُّميَّة ترفض الأدب المتشائم، ذا النظرة السوداء المعتمة إلى الحياة، الأدب الانهزاميّ الذي يعكس لـــون

المرض واليأس والقنوط في النفوس، وتدعو إلى أدب مفعم بالتفاؤل والاستبشار، يوحي إلينا الثقة بأنفسنا وبالمستقبل، ويبعث فينا الأمل بغدٍ مُشرق، باثًّا فينا روح العزم والمضاء، والتصميم على تحقيق الحياة الجميلة المنشودة، والتي هي ممكنة التحقيق بإرادة الشعوب ونضالها من أجلها.. لا مستحيلة كما يصوِّرها الأدب الحزين الباكي.

والرومنطيقيَّة، بما هي نزعة إلى الاستمتاع بالحياة، فيها فرح ولذَّة. والحبّ يضيء القلوب بنور الأمل والانتعاش. فلا بأس إذًا أن تكون رومنطيقيَّة وأن يكون حبّ، شرط ألاّ يتعدَّى ذلك حدود الصحَّة والتوازن النفسيّ فينقلبا بنا إلى عكس الحياة التي نبغيها، أي إلى الخدر والذهول عن الواقع، وإلى النشوة المُشِلَّة المعطِّلة، وبخاصَّة إلى التخلِّي عن العمل والكفاح.. وهما الأمران اللذان يضعهما المذهب الذي يدين به رئيف في المرتبة الأولى من الإعلاء والتمجيد.

وهكذا، بسرعة، نرى أنّ رئيف خوري ما يزال في نطاق خطِّه وتفكيره، يجد حتَّى في الرومنطيقيَّة ما يخدم نظرته إلى الحياة، الحياة التي ينبغي أن تعمر بالفرح لا أن تخيِّم عليها ظلال الكآبة والإحباط، والتي ينبغي على الأدب أن يعكسَ نورها لا ظلمتها، بل أن يدعو إلى قلب ظلمتها نورًا وكآبتها إشراقًا، وضعفها قوَّةً وموتها حياة. هذا رغم أنّ النظرة العامَّة إلى الشعراء الرومنطيقيِّين هي أنَّهم متشائمون بكَّاؤون، ينظرون إلى الحياة من خلال منظارٍ قاتم، وأنَّهم فرديُّون لا يتحدَّثون إلاّ عن ذواتهم لا عن المجموع، بينما الفلسفة التي يتبنَّاها رئيف توجب على الشِّعر أن يكون ترجمةً لعواطف الجماهير وآمالها وتطلعاتها، لا بوقًا لمشاعر صاحبه الخاصَّة وانفعالاته الشخصيَّة. فلسفة تدعو إلى أدب يعزِّز الوعي في النفوس، وينمِّي العزم والإصرار لدى الشعب على نيل حقوقه وإبدال حياته الذليلة الخانعة، المستسلمة المستكينة، بحياةٍ صالحة، لائقة، كريمة. فيأخذ رئيف الجانب الجيِّد من الرومنطيقيَّة

كشعرٍ منصرفٍ من الدرجة الأولى إلى الحبّ والجمال، وهما غذاء الشباب الذي هو عماد التوثُّب والنضال، بدونهما يصبح الشبَّان شيوخًا يابسين. أي أنّ الحبّ، والغَرْف من الحياة والجمال، مرحلة ملازمة للشباب لا يمكنه الانسلاخ عنها، واقتلاعه منها وضع للأمور في غير موضعها، واستباق لما لم يحن أوانه بعد. يقول:

"أفي الحبّ والجمال غذاء لنا وحلاوة؟ إذًا فلنجلس إلى موائد الحبّ والجمال. ولكن لنتَّقِ شرَّ النَّهم، فمَن نهمَ أفرطَ، ومَن أفرطَ تخمَ، ومَن تخمَ تكاسلَ وانحلَّ وتثاءب، ثمَّ نامَ وركبه المرض".

على هذه الصورة يوفِّق رئيف بين الرومنطيقيَّة التي تشجبها عقيدته كمذهب أدبيّ وبين هذه العقيدة بالذات، ومن هذه الزاوية تخدم الرومنطيقيَّة فكرته ما دامت لا تقع في الغلوّ الذي يردُّها إلى ما تُنكره عليها هذه الفكرة. فهمُّ رئف رئيف الأدبيّ ينسجم مع شاغله الأساسيّ: عدم الوقوع في الكسل والانحلال.. اللذَين لو شاء أعداء شعبٍ ما أن يرموه بداءٍ يقضي عليه، ويمهِّد لهؤلاء الأعداء سبيل الظفر به، والتمكُّن منه، لما وجدوا أفضل من العمل على أن يُصاب بالكسل والانحلال، والخدر والسكر، التي تفكِّك أوصاله وتجعله غير ذي قدرةٍ على دفع ذبابةٍ عن وجهه ناهيك بدفع عدوٍّ ينقضُّ عليه:

"الشباب، بل الناس كلُّهم، من حقِّهم أن يفرحوا بالحياة، وعلى الأدب أن يعلِّمهم ذلك. أفي الرومنطيقيَّة لذَّة لنا وأحلام؟ إذن فلنكن رومنطيقيِّين، ولننعم باللذَّة والأحلام. ولكن ينبغي علينا أن نتَّقي شرَّ التخدر والسكر اللذَين، إن استبدَّا بنا، أعقبانا انخطاف الذهن والبله، وعطَّلا منا الهمَّة والنشاط، وأقنعانا بأن لا ضرورة للعمل ما دام كل ما نتوق إليه تستطيع رومنطيقيَّتنا أن تُخرجه إلينا مجهَّزًا من خزانة سحريَّة، خزانة الخيال".

وإنَّهما لنوعان من الشعر والأدب ذانك اللذان تدينهما النظريَّة التقدُّميَّة، نظريَّة رئيف: الشعر والأدب الغيبوبيان الانحلاليان، المنسلخان عن الواقع والمرتميان في أحضان الأحلام، أو الهائمان بين الأشباح والخيالات، فيُغمضان العيون عن الحقيقة القائمة ويصرفان النفوس عن قضيتها، قضيَّة الإنسان؛ والشعر والأدب الباكيان، المتَّشحان بالصفرة، اللذان يُدبِّان اليأس في النفوس، ويُفقدانها عزيمتها ملاشيين فيها روح التمرُّد والحافز الذي يدفعها إلى العمل للقضاء على أسباب الشكوى والمهانة؛ والمطلوب، في مقابلهما، أدب منبثق من الحياة.. يعي مشكلاتها ومطالبها، وأدب قويّ يرفع المعنويَّات، ويُلهب في النفوس إرادة التحدِّي والكفاح لتغيير الواقع القائم وخَلق العالم الذي يريد.

إذًا فذانك النوعان السلبيان من الأدب والشعر تضع التقدُّميَّة في مواجهتهما أدبًا واحدًا إيجابيًّا هو أدب القوَّة لا الضعف، والعافية لا المرض، والصحو لا التعتعة والسكر؛ أدبَ نهضةٍ لا خمول، واندفاع وانطلاق لا تصدُّع وتداعٍ، أي في النتيجة أدبًا لامتخاذلاً تجاه القضايا الحيويَّة، قضايا الشعوب والإنسان، التي هي أكثر جدِّيَّةً بكثير من الحبّ وليالي ضوء القمر.

ورئيف خوري رأيناه يتَّجه إلى تطويع الرومنطيقيَّة بحيث تنسجم مع نظريَّة الأدب الملتزم، هذا الأدب المتجنِّد لخدمة الإنسان في أمانيه ومطامحه، فيرسم لها سبيلها الصحيح على هذا النحو: "رومنطيقيَّتنا يجب أن تفتح أمامنا آفاقًا تتلألأ فيها أنوار مُثُلٍ عليا من أماني الخير ومطامح الحقّ تستحثّنا إلى النهوض والاندفاع شطرها".

ويتابع: "لِمَ أحرصُ على أن تهزّنا الرومنطيقيَّة إلى النهوض والاندفاع شطر مُثُلٍ عليا؟، ولِمَ أريد أن يؤدِّي بنا الحبّ والجمال إلى القوَّة والنشاط والعافية؟، لأنّ هذه الحياة، التي من حقِّنا أن نفرحَ بها، ليست كلّها مدعاةً للفرح للناس جميعًا. في الحياة أحـــزان وألوان شقاء، وفي الناس معذَّبون تاعسون، وما ذاك إلاّ لأنّ عالمنا يتطلَّب

بناء عالمٍ آخر ليعود في نهاية المطاف مفرحًا بأكمله، وواجب الأدب أن يعلِّمنا كيف نبني العالم المفرح".

وهكذا نرى أنّ رئيف خوري، مهما كان المجال الذي يخوض فيه بعيدًا أصلاً عن المدى التطبيقيّ لآرائه، لا يتخلَّى عن هذه الآراء ولا يعلِّق تطبيقها، بل يخلق في هذا المجال القابليَّة لانطباق آرائه عليه، ويسخِّره لخدمة غايته الأولى والأخيرة: بناء العالم المفرح.

وقد جرت العادة على الدعوة إلى مثل الأدب الذي يدعو إليه رئيف خوري على أنَّه نقيض الرومنطيقيَّة التي لا ترتفع بالإنسان عن مستوى العواطف الشخصيَّة والأحلام الخياليَّة، أمَّا أن يكون هذا الأدب نفسه رومنطيقيًّا، وأن يكون من الرومنطيقيَّة أدب ملتزم يتجنَّد لقضايا المصير ويُهيب بالنفوس إلى النضال من أجلها، فاستحداث رئيفيّ لم يُسبَق صاحبه إليه، ويسجِّل له كفكرة أدبيَّة طريفة ومعقولةٍ في وقتٍ واحد.

***

على هذا النمط عينه سار رئيف خوري في معالجته المواضيع الاجتماعيَّة والسياسيَّة، وفي موقفه من الحركات التاريخيَّة الخالية مضامينها العامَّة من مفاهيمه المتعلِّقة بالمجتمع والدولة ونظام الحكم والاقتصاد. هذه الثورة الفرنسيَّة، ثورة العام ١٧٨٩، التي قضت على المَلَكيَّة والإقطاع في فرنسا وأعلنت مبادئ الحريَّة والمساواة والإخاء، وقد تناولها رئيف في كتابه "الفكر العربيّ الحديث، أثر الثورة الفرنسيَّة في توجيهه السياسيّ والاجتماعيّ"، هذه الثورة، التي نشبت في أواخر القرن الثامن عشر، كانت بعيدةً عن التيَّار الفكريّ الذي تأثَّر به رئيف خوري والذي بدأت طلائعه بالظهور في القرن التاسع عشر مع المانيفستو الشهير، ثمَّ مع كتاب "رأس المال" لكارل ماركسْ، حتَّى تفجَّرَ مع ثورة أوكتوبر الاشتراكيَّة الكبرى

في أوائل القرن العشرين. لذلك فإنَّ بعض مضامين الثورة الفرنسيَّة كان مخالفًا لآراء رئيف، ممَّا يدعونا إلى أن نستطلع كيف استطاع التوفيق بن آرائه وبين إعجابه بهذه الثورة رغم أنَّ أهمَّ ما جاءت به من مبادئ يناقض تفكيره على خطٍ مستقيم.

فالمعروف أنَّ الثورة الفرنسيَّة ركَّزت كثيرًا على الفرد وقيمته وحقِّه وحرِّيَّته، كما شدَّدت على المُلكيَّة الخاصَّة وعلى مبدأ الاقتصاد الحرّ، وهذه كلُّها منافية لاتِّجاهات رئيف الفكريَّة وهو الآخذ باشتراكيَّة حلَّت فيها الجماعيَّة محلَّ الفرديَّة، ومُلكيَّة الدولة محلّ المُلكيَّة الخاصَّة والاقتصاد الموجَّه محلَّ الاقتصاد الحرّ. ومع ذلك فقد وجد رئيف في هذه الثورة خطوةً تقدُّميَّةً في عصرها حقَّقت وثبةً كبيرةً إلى الأمام، فنقضت مبدأ "الحكم بموجب حقٍّ إلهيّ" الذي يؤول إلى السلطة الفرديَّة المُطلقة لتجعلَ الحكم مبنيًّا على إرادة الجماعة، وحرَّرت الطبقتَين الوسطى والفقيرة من ربقة الاستغلال، وأعلنت "شرعة حقوق الإنسان" التي في مقدِّمتها الحرِّيَّة، وألهمت أخيرًا الثورات التي أعقبتها في الزمن محقِّقةً المزيد من الخطوات التقدُّميَّة.

كما أنَّ رئيف خوري، بدافعٍ من إيديولوجيَّته، إتَّجه إلى البحث في مضامين الثورة الفرنسيَّة عن نواحٍ خفيَّة أو غير بارزة جدًا تأتلف مع خطِّه الفكريّ، ومن هذه النواحي موقف الثورة الفرنسيَّة من الاستعمار. يقول في كتابه المشار إليه: "هناك ناحية من أعمال "المؤتمر الوطنيّ" يحب السكوت عنها كثير من المؤرِّخين، ويسيرٌ منهم مَن يذكرها، ألا وهي ناحية العلاقة بين الدولة المركزيَّة ومستعمرات فرنسا إذ ذاك.

"كان معظم سكَّان المستعمرات من العبيد الأرقَّاء، فلمَّا وصلتهم طلائع أنباء الثورة أملوا خيرًا وتهيَّأوا لاستقبال عهدٍ جديدٍ تقوم فيه العلاقة بينهم وبين الدولة المركزيَّة على أساس جديد. ولم يلبث أعــلام الثورة أن وجدوا أنفسهم في وضعٍ حرِجٍ، فهم

أمام تعاليم الفلاسفة الذين يستوحونهم، وأمام مبادئ حقوق الإنسان، لا يستطيعون أن ينكروا على العبيد وأهل المستعمرات حقوقهم، إلاَّ أنَّهم (الكثيرين منهم) إنَّما قصدوا بهذه المبادئ الإنسانيَّة المطلقة أن تكون سلاحًا ضدّ ذوي الامتيازات في الداخل، أمَّا أن يستعمل العبيد وأهل المستعمرات تلك المبادئ سلاحًا حقوقيًّا يتقوُّون به فهذه مسألة أخرى. وانشقَّ أعلام الثورة إلى أقسام: قسم يرفض مطالب المستعمرات والعبيد، وقسم يتردَّد، وقسم يرى من الضروريّ الاعتراف بهذه المطالب وفقًا لشعارات الثورة".

وهكذا وجَّه رئيف خوري انتباهه واهتمامه إلى ناحية في الثورة الفرنسيَّة لم ينظر أحد إلى هذه الثورة من خلالها ولم تكن بين النقاط البارزة فيها، وما ذلك إلاَّ بدافع من انشغاله شخصيًّا بقضيَّة الاستعمار انطلاقًا من المفاهيم التي يدين بها.

ومن هذا المنطلق نراه يكيل المديح لأحد رجالات الثورة "روبِسْبيير" لأنَّه كان رجل مبدأ لا رجل سياسة، ممَّا جعله يعمل "على إلغاء الرقّ بغير تحفُّظ ولا يبالي بما أُتهم به من تضييع الحقوق المسمَّاة "حقوق فرنسا"، أي حقوق تجَّار الرقيق وكبار أهل الجاليات".

ويستطرد قائلاً: "وقع بين روبِسْبيير ودانْتون خلاف في وجهة النظر نشير إليه لأنَّه يكشف عن تفاوت بين الرجلَين في عمق الإدراك الثوريّ. فقد اقترح دانْتون أن تسلِّم فرنسا مستعمراتها إلى الولايات المتَّحدة، واعتبر ذلك ضربًا من المهارة السياسيَّة يشغل بريطانيا بمشادَّة مع الولايات المتَّحدة، ولكنَّ روبِسْبيير رفض هذا الاقتراح لسببَين: أوَّلهما أنّ الشعوب ليست بضائع تتداولها الحكومات، وثانيهما أنّ إنصاف الشعوب التابعة للوطن الأم يقوِّي مركز هذا الوطن تقويةً عظيمة".

وهكذا كان المثل الأعلى لرئيف خوري من رجالات الثورة الفرنسيَّة رجل مثل روبِسْبيير يعتبر أنّ الشعوب ليست سلَعًا تتداولها الحكومــات، لا رجــل كــدانْتون

يرضى بأن يتصرَّف بمصائر الشعوب إتمامًا للعبة سياسيَّة يرى فيها مصلحةً لبلده على حساب غيره من البلدان.

ويثابر المؤلِّف على نهجه في رؤية مكامن في الثورة الفرنسيَّة لا تثير اهتمام أحد سواه، فيتحدَّث أيضًا عن روبِسْبيير الذي "لم يقف عند حدّ في كبح جماح الذين لا يرون في الظروف العصيبة إلاَّ فرصةً للانتفاع الخاصّ، وكثير من الحملة على العهد الروبِسْبييريّ يرجع إلى ذكريات مزعجة لمُجوِّعي الشعب، فخافوا أن تصبحَ خطَّته سُنَّةً تُتَّبَع".

ورئيف يُلمع هنا إلى موقف الثورة من المحتكرين والمستغلِّين الجشعين الذين ينتهزون فرصة ضائقة الناس وأزماتهم الخانقة لتحقيق أكبر قدر من المنفعة والربح، ومعلوم كم تثير الأفكار المعادية للرأسماليَّة من حملات على مثل هذه الاحتكارات والاستغلالات.

ويتَّجه الكاتب، في آثار المفكِّرين العرب الذين تأثَّروا بالثورة الفرنسيَّة، إلى تلمُّس ما ينسجم ونظرته وتفكيره، فيقول مثلاً: "تقرَّر لديهم (أي لدى مفكِّرينا الأحرار)، بناءً على شواهد في مقدِّمتها الثورة الفرنسيَّة، أنّ الانقلابات الضروريَّة، التي تستدعي تخلِّيًا عن امتيازات بطلَ وجه الحقّ فيها، وتستهدف تبديل وضع راهن وترمي إلى إحداث تحويل جديد في مجاري الحياة، لا تقع، أو قلَّ أن تقع، سلميَّةً بقوَّة الاقناع والاقتناع وحدها"، وواضح أنّ فكرة وجوب تغيير الأوضاع بالقوَّة لعدم تنازل الطبقة القابضة على زمام السلطة طوعًا عن امتيازاتها ومصالحها هي فكرة "العنف الثوريّ" التي هي في صلب العقيدة الماركسيَّة التي يعتنقها رئيف.

ويتابع تلمُّس مثل هذه الأفكار المتمشِّية مع آرائه لدى المفكِّرين، فيورد هذا القول لمونتسْكيو: "إنّ بعض الصدقات التي نتكرّم بها على رجلٍ عارٍ في الشارع لا تغني عن واجبات الدولة التي يُلزمها أن تجعلَ لكلّ المواطنين حياةً مضمونةً: غذاءً

وكساءً صالحًا، ونوعًا من معيشة لا ينافي الصحَّة".وهذا الرأي يدخل في نطاق فكرة "الدولة – العناية" التي تتدخَّل في الأمور الاقتصاديَّة والثقافيَّة والعمرانيَّة للشعب من أجل رفع مستواه في هذه النواحي غير تاركةٍ ذلك للقطاع الخاصّ وحده، وهي فكرة برزت مع ظهور النزعة الاجتماعيَّة التي حلَّت في الزمن محل النزعة الفرديَّة التي كانت تترك حقول النشاط في المجتمع للأفراد غير واجدةٍ في الدولة سوى "رجل أمن" يحمي الناس من الأذى والتعديات. وهذه الدرجة من التطوُّر الفكريّ لم تبلغها الثورة الفرنسيَّة، فلم يكن حديث رئيف خوري عنها في معرض حديثه عن الثورة، وإنَّما أحبَّ الوقوف عندها من بين آراء مونْتِسْكيو عارفًا تمام المعرفة أنَّه لا يلتزم فيها نطاقَ الثورة الفرنسيَّة حيث يقول: "غير أنَّ مونْتِسْكيو كان في هذا سابقًا لعصره ولهدف الثورة الفرنسيَّة".

ويسطع في الكتاب إيمان مؤلِّفه بالشعب: بكفاءاته، بقوَّته، بأنَّه مصدر كلّ شيء، خلاف النظريَّات التي يشجبها رئيف والتي تجعل الكفاءة والقيمة وقفًا على أفراد مختارين أو على فئات خاصَّة من المجتمع. يقول في صدد حديثه عن هلفثيوس صاحب كتاب "في الروح": " "إنّ هلفثيوس أعلن عقيدةً ثوريَّةً بعيدة المرمى إذ قال: "إنّ استنتاجي العامّ هو أنَّ العبقريَّة عامَّة"، فنسف بذلك رأيًا يقول بأنَّ العبقريَّة وقف على عرق من الناس أو على فئات خاصَّة من المجتمع، وقوَّى الثقة بكفاءات الشعب والإنسان. وجاءت حوادث الثورة مؤيِّدةً له ومحيِّرةً أفهام الكثيرين ممَّن كانوا يزعمون أنّ الجيش الفرنسيّ الثوريّ لا يجدي فتيلاً ما دام أفضل ضباطه وقوَّاده هاجروا أو طُردوا أو أُعدموا، فلم يلبث هذا الجيش أن أتى بأعمال عسكريَّة أدهشت أوروبَّا بقيادة قوَّاد برزوا من أعماق الشعب كهوش ونابليون نفسه".

وإيمان رئيف بالشعب يتجلَّى بنوع خاصّ على صعيد النظريَّة التي تأبى الاعتراف للأفـراد بأنَّهم صانعـو الثورات والانقلابات والتغييرات.. وتـردُّ ذلك إلى الشعب

بمجموعه وإلى التطوُّر التاريخيّ الذي أوجب حدوث التغيير والإصلاح كأمر حتميّ يفرضه منطق السيرورة والزمن. والمعروف أنّ النظريَّة الفرديَّة يدين بها الليبيراليُّون اليمينيُّون الذين يحصرون قيمة الحركة بقائدها الذي تسري فكرته إلى الآخرين فيندفعون بتأثيره وينفِّذون ما أراده، وأنّ النظريَّة الجماعيَّة يدين بها اليساريُّون الذين يؤمنون بأنَّ الفرد القائد لا يفعل أكثر من التعبير عن إرادة الجماعة وتجسيدها في الواقع، وأنّ الجماعة هي التي تتمخَّض ببذور الوضع الجديد، وهي التي تفرضه بحيث لا يستمدّ القائد قوَّته إلاَّ منها ومن طبيعة الأشياء والظروف في المرحلة التاريخيَّة تلك.

يعبِّر عن النظريَّة الأولى جبران، وعن النظريَّة الثانية أمين الريحاني، وذلك في كلمتَين توَّج بهما رئيف خوري الفصل الذي يتحدَّث فيه عن "الفكر وعامله في الثورة".

يقول جبران: "الثورات الهائلة التي أجرت الدماء كالسواقي وجعلت الحرِّيَّة تُعبد كالآلهة كانت فكرًا خياليًّا مرتعشًا بين تلافيف دماغ رجل فرد عائش بين ألوف الرجال".

ويقول الريحاني: "إنّ الفرد إنَّما هو صوت واحد ينطق باسم ملايين من الناس الصامتين. فالرجل العظيم إنَّما هو عظيم بشعبه لا بنفسه؛ هو يستمدّ معظم قوَّته ممَّا يحيط به من الأشياء والظروف والرجال".

أمَّا رئيف خوري فيعلن عن رأيه بهذا الصدد بقوله: "الأحداث الاجتماعيَّة لا تقع لمجرَّد أنّ فكرًا أو جماعةً من المفكِّرين ذهبوا إليها، بل تقع لأنَّ القديم "الأب"، الذي ترعرع في حضنه الجديد، شاخ بحيث بات تنحِّيه للجديد "الابن" ضرورةً تُلحّ وتضغط بثقل الجماهير التي تحرِّكها في المجتمع".

ويقول في مكان آخــر موازنًا ما بين الدعائــم الماديَّة التي تهيِّئها النشأة التاريخيَّة

ومطامح الأمَّة من جهة وبين الفكر من الجهة الثانية، وذلك من حيث قيمة كل منهما ودوره في الانقلابات: "إنَّ الفكر الثوريّ، السياسيّ والاجتماعيّ، إذا هو قاطع أو عدمَ الدعائم المادِّيَّة الجديدة التي تهيِّئها النشأة التاريخيَّة المحدَثة لم يكن له وزنه في الثورات والنهضات. فجان جاك روسُّو اشترك في تهييء الثورة الفرنسيَّة ولا ريب، ولكنَّ اشتراكه في تهييئها كان ممكنًا لأنَّ فكره وافق مطامح الأمَّة الفرنسيَّة إذ ذاك وصحَّ أن يكون مرشدًا وسلاحًا نظريًّا لها في ثورتها. ومطامح الأمَّة الفرنسيَّة إذ ذاك لم يوجدها روسُّو، بل إنّ التطوُّرَ التاريخيَّ الذي قوَّى "الطبقة الثالثة (Tiers État) ودفعها إلى طليعة المجتمع نفوذًا وأهمِّيَّة هو الذي أوجد هذه المطامح، فعقلها وأحسَّها وعبَّر عنها ونبَّه إليها جان جاك روسُّو. بل إنّ روسُّو نفسه لم يكن إلاَّ ثمرة من ثمرات هذا التطوُّر التاريخيّ ومظهرًا من مظاهر تلك المطامح التي تحرَّكت بها أعماق الأمَّة الفرنسيَّة إذ ذاك، فروسُّو لم يكن ممكنًا في فرنسا في القرن السادس عشر مثلاً".

وفي هذه النظريَّة الأخيرة، أي انّ الشعوب هي التي تصنع رجالها من وحي طبيعة وظروف ومتطلِّبات كل حقبة أو مرحلة تاريخيَّة تمرّ بها، فتهيِّء الشخص المنشود للغاية المنشودة حتَّى لو صادف أن وُلد هذا الشخص عينه في غير مكانه وزمانه لما كان ما هو عليه، ولما ظهر بصفاته وأعماله نفسها، أي، بالنتيجة، لما أدَّى الدور نفسه، في هذه النظريَّة زبدة التفكير الاجتماعيّ الذي يُرجِع كلّ شيء إلى المجتمع، ذاهبًا "إلى أنّ هذا المجتمع يحبل بالأشخاص الذين يحتاجهم في طور معيَّن من أطواره ويلدهم، فيأتون وقد أُعِدُّوا سلفًا لدورهم وأُعِدَّ لهم". وهذا خلاف ما يعتقده الفرديُّون من أنّ الدور الذي يؤدِّيه بطل الأمَّة ويؤول إلى تغيير حاسم فيها، إلى بدء تاريخ جديد بالنسبة لها، إلى نقلها من حال إلى حال، هو عمل منبثق من شخصيَّة هــذا البطل وتفكيره وإرادته، هو وليد روح هذا الشخص المفرد الفذّ الذي

فرض طابعه وأحلامه على بلده وعلى العصر وكان بإمكانه أن يفرضها أين وُجد وفي أيّ وقت. والحوار بين هاتَين النظريَّتَين عبَّر عنه أمين الريحاني بما يمكن تلخيصه بالسؤال التالي: "هل انّ نابليون هو الذي أوجد فرنسا عصره بما كانت عليه من قوَّة وعظمة وسطوة وشوكة.. أم أنّ فرنسا ذلك العصر كانت قد وصلت في سيرها التاريخيّ إلى مرحلة تفرض عليها أن تكون ما كانت عليه في عهد نابليون، فأوجدت الشخص الذي يحقِّق لها ذلك ممثّلاً الدور الذي أعطته إيَّاه وكان بإمكانها أن تعطيه إلى غيره فيمثِّله كما مثَّله نابليون لو أن نابليون لم يكن؟". وقد أجاب أمين الريحاني على السؤال مؤيِّدًا الشق الثاني منه ومعتبرًا دون تحفُّظ أن وضع فرنسا في عهد نابليون هو الذي أوجد نابليون بحيث كان وجوده أو وجود مثله محتَّمًا في ذلك الإطار المكانيّ والزمانيّ، وبحيث لو كان نابليون قد وُلد خارج هذا الإطار لما كان الرجل الذي عرفناه.

ويتابع رئيف خوري كلامه قائلاً: "إنّ هذا الانقسام النظريّ لا يزال ظاهرًا في تفكيرنا الحديث بين فريقَين: فريق يؤمن بعبقريّ أو نخبة مختارة يفرضون أنفسهم وبرامجهم الإصلاحيَّة على الأمَّة، وفريق يؤمن بأمَّة تناضل بجماهيرها نضالاً يشاركها فيه أفذاذ الرجال، وتنجب في أثنائه الرجال الأفذاذ، تعلِّمهم ويعلِّمونها، تقودهم ويقودونها.

"وإنّ فريقًا كبيرًا من أدبائنا ومفكِّرينا السابقين، في مطلع النهضة، أدركوا أنَّهم، مهما سمت آراؤهم وطابت مقالاتهم، لا يستطيعون وحدهم، كما لا يستطيع زعيم ولا تستطيع هيئة كالجيش مثلاً، أن تحقِّقَ انقلابًا عميقًا وإصلاحًا راسخًا في أمَّة لم تتيقَّظ صفوفها، وفي بلاد لم تقم فيها دعائم مادِّيَّة لبناء الإصلاح".

لا بل إنّ رئيف خوري يذهب إلى حدّ أن يجعل قيمة الفكر كمؤثِّرٍ تاريخيّ لا في صحته بل في أن تقبله الجماهير وتعمل به. يقول: "وقد يتَّفق أن يكون تفكير المفكِّر

غير صحيح كلّ الصحَّة من حيث الحقيقة التاريخيَّة أو العلميَّة.. ثمّ لا يمنعه ذلك من أن يؤثِّر أثره إذا استطاع أن يتناول الجماهير ويحرِّكها، فالمهمّ في قيمة الفكر – بصفته مؤثِّرًا تاريخيًّا – هو أن تقبله الجماهير وتعمل به".

ويضرب مثلاً على ذلك فيقول: "تلك فرضيَّة روسُّو مثلاً عن "الحالة الطبيعيَّة"، يغلب أنَّها غير صحيحة من حيث الحقيقة التاريخيَّة، على أنّ هذه الفرضيَّة، وما بنى عليها المفكِّر الفرنسيّ من قواعد في الحكم والسياسة، وافقت مطالب الجماهير الفرنسيَّة ووجدت سبيلها إلى قلوبهم وعقولهم فتأثَّروا بها في ثورتهم الكبرى. ولمَّا كان مغزى هذه الفرضيَّة ومرماها صحيحًا في ضوء الاتِّجاه التاريخيّ وخدمة أغراضه كان البناء عليها أثبت وأرسخ من البناء على أفكار ونظريَّات كالتي تدَّعيها النازيَّة مثلاً".

وذروة هذا النسق من التفكير عند رئيف خوري جَعْلُه التاريخ يسخِّر الفكرة السائرة في اتِّجاه ليجعلها تخدم اتِّجاهًا آخر مخالفًا لغرضها هو الاتِّجاه الذي يسير فيه التاريخ. يقول بهذا الصدد: "قد يظنّ (المفكِّر) نفسه ينهض بشيء، فتكون النتيجة غير ما ظنَّ وما نوى. كان لوثير، مثلاً، ينعت العقل بأقبح النعوت: "مومس الشيطان"، "عروس الشيطان"، "أعدى أعداء الله"، إلخ..، ومع ذلك فإن الإصلاح الذي كان لوثير رأس دعاته في الكنيسة خدم العقل وحق العقل في المحاكمة والبحث الحرّ، وعلى هذا يكون للتاريخ منطق غير منطق الأفراد.. وإرادة الأفراد".

إنَّ رئيف خوري يبني حركة التاريخ على حتميَّة وقوانين ولا يجعلها رهنًا بعمل أفراد وإرادتهم. فلو كانت القضيَّة إراديَّة لما كان التاريخ يسير حسب نواميس بل تبعًا للموجات التي توجهه، فيما نحن نلاحظ أنَّ حركته تتَّبع في سيرها قواعد لا تحيد عنها بوجه عامّ، أي أنّ التصرُّف ليس إلاَّ في الجزئيَّات والتفاصيل الصغيرة. ومن هذه القواعد، مثـلاً، ما يذكره رئيف بقولـه: "من قوانين التاريخ أنَّ الرجعة

العامَّة يستحيل أن يثبت أمرها، ولقد أصبحت أمور بعد الثورة الفرنسيَّة مستحيلةً في العالم". والرجعة هنا تعني إلغاء آثار الحدث التاريخي والعودة إلى ما قبله، وهذا في رأي رئيف يستحيل، إذا حصل، أن يثبت فتكون الرجعة نهائيَّة، بينما لو كانت المسألة رهنًا بالإرادات لكان من الممكن خلق شيء ثم محوه، تحقيقه ثم العودة عنه. وهكذا كان رئيف خوري، في تناوله الثورة الفرنسيَّة، منسجمًا مع تفكيره وأمينًا له رغم كل ما بين هذا التفكير وعقليَّة الثورة المذكورة من تباعد في الأمور الأساسيَة، وذلك جريًا على نهجه بأن يكون دائمًا محافظًا على خطِّه، صادقًا مع قارئه ومخلصًا لرسالته.

شارل قرم في "الجبل الملهَم" و"سمفونيَّة النور"

ألقيت في حلقة من سلسلة "تكريم عظماء كسروان" التي دعت إليها مجلَّة "كسروان" وأقامتها في قاعة محاضرات القصر البلدي – ذوق مكايل، ونُشرت من ثمّ في عدد المجلَّة الأول الصَّادر بتاريخ يوم الإثنين ١٥ تشرين الأوّل ١٩٧٩.

جبله ملهِمًا كان بقدر ما كان ملهَمًا.. فاستوحى منه عالميَّ الشعر.

للضوء كان في سمعه نغم يتهادى، فإذا "سمفونيَّة النور"، بكلمات وأبيات، تشمخ على روائع الموسيقيِّين الخالدين.

شاعر لم تسمع أذناه في حياته غير لفظة "الوطن"، ولم تتنشَّق رئتاه غير هواء البحر الآتي من اللانهاية، ولم يرَ من القدمَين غير خطاهما السائرة نحو المستقبل، ولم يجد في البستانيّ غير زارع شجرة غار.. وفي الحطَّاب غير متعهد لنصوب الأرز، فما عساه يكون هذا الشاعر؟!!

لو دعوناه شاعرًا وحسب كم نكون قد بخسناه حقَّه، إلا أن نرى فيه بعض نبيّ، أو رائيًا اخترقت عينه الحجب فشهد ببصيرة نافذة ما لم تشهده عين حسِّه من حال آل إليها وطنه بعد أن لم يعد هو في الوجود:

"سمعت طلقات الرشاشات وطعنات السكاكين

إنتصاب المقاصل الحمر بالآلاف

وسمعت الخوف والرعدة ينزعان الثقة من النفوس،

ورفوش حفَّاري القبور تدفن البراءة

والإخلاص تطويه الغياهب.
سمعت وجيب قلب ذلك الطفل
وشحوب أساريره،
وصبيب عرقه...
هو الذاهب فريسة مصير همجيّ.
صراخ شعب مذعور...
تكاد عيناه تطفران من وجهه
وقد تعطَّل منه الفهم،
وبرك دم
تجاور هامات
تطايرت رؤوسها
وغاصت أرجلها
في أخاديد الأرض".

هل هذا شعر نُظم في العام ١٩٣٤ أم في العام ١٩٧٥ وما تلاه؟ أم أنَّه قدر معدّ سلفاً للبنان.. حتى استشفَّه وألمح إليه بعض الذين، كشارل القرم، تربطهم بوطنهم أسلاك رهيفة ليست موصولة بينه وبين أيّ كان، وهي تنبئهم بالمخبأ له من خير الأيَّام أو شرِّها؟

لكنّ الشَّاعر، القويّ الإيمان بالزمن، وجده كفيلاً بإخراج لبنان من وهدته ورفعه إلى آفاق السلام والعدل:

"ثم سمعت الزمن،
في الحقول الكئيبة،

كأنه تراكم ضخم...
بعد أن انهار وسقط
من الجبال أجملها
حيث أرفع المشاعر
كان قد وجد ملاذا.
سمعت الزمن آتيًا
من وراء النجوم
كالسفينة الناشرة
كل أشرعتها،
كالفجر البازغ من قلب الله،
كالهبة السخيَّة،
كالمغفرة غير المؤمَّلة،
كالتحوُّل في قبَّة الفلك
الذي يصنع الأمن والعدل من جديد
في وطني لبنان".

على نيَّة قيام هذا اللبنان المثاليّ رقد شارل قرم مرتاحًا في تربة وطنه، هو الذي كانت بنات رؤاه بمثابة الوقائع الملموسة لديه، أو الأفكار السائرة إلى تحقيق أكيد.

لقد أوجد هذا الشاعر نوعًا من الصوفيَّة الوطنيَّة التي يفنى أتباعها بلبنانهم كما يفنى المتصوّفون بالله. فـ"الجبل الملهَم" ليس مجموعة أناشيد وطنيَّة على طريقة التغنِّي الشعريّ المألوف بما نحبّ، بل هو أقرب إلى أن يكون كتاب عبادة.. أو بشارة بمعتقد يدين بلبنان.

إلاّ أنَّه، وهو "الملحمة اللبنانيَّة" لو شاء صاحبه أن يعطيه اسمًا آخر، وقد كانت عبارة *(l'épopée libanaise)* تنطبق عليه كل الانطباق، لم يرسلها ألفاظًا وكلمات في التسبيح بحمد لبنان وإطراء حسنه وملاحته، بل أوغل عمقًا في إظهار عطاء حضاريّ والدلالة على قيمة إنسانيَّة اسمها لبنان. حتَّى الأرز ليس عنده مجرَّد ذلك الشجر الخالد الصَّامد على الأجيال، إنَّه منادي السماوات ومحاور الله، والمنشد على كنارته الضخمة لحن قلوبنا الثائرة.

ولعلّ عمليَّة إحصائيَّة صغيرة نقوم بها لا تحمل من الطرافة قدر ما تحمل من المغزى المؤيّد لما قلناه. فالكتاب المكرَّس ما بين دفَّتَيه للبنان، والمؤلَّف من اثنتَين وتسعين صفحة وألفين وأربعة وسبعين بيتًا من الشعر، لا يذكر اسم لبنان في سياق أبياته هذه غير إحدى عشرة مرَّة، ولا يذكر مشتقَّات لكلمة "لبنان" غير ست مرَّات. وهذا ما يعطي فكرة عن نوعيَّة هذا الشعر الغائص على الموضوع دون التلهي بالحماسيَّات الجوفاء المعهودة في شعر الوطنيَّات العربيّ والتي يكرَّر فيها استعمال المنادى دون حد معقول. فربَّما لو كان شارل قرم شاعرًا باللغة العربيَّة لكان، في ألفين من الأبيات، ذكر لبنان أو ناداه مئتَي مرَّة على الأقلّ.

وشعر القرم، بعد، شعرٌ مثقَّف، غنيٌّ بالمعرفة ذهابًا من الميثولوجيا حتَّى العلوم الحديثة. حتَّى لقد اقتضى "الجبل الملهَم" إثبات دليل أبجدي في ذيله لبعض أسماء الأعلام المذكورة فيه. ورغم أنّ هذه الأسماء ليست كلّ ما ورد في الكتاب، ورغم أنّ الناشر يذكر في ملاحظة له أنّ الشروح قد عُصرت واختُصرت بدرجة كبيرة عمَّا كانت عليه أصلاً كما أملاها الشاعر، فقد استغرقت عشرين صفحة من الكتاب ذات حروف دقيقة كحروف المعاجم.

أمَّا "سمفونيَّة النور"، ديوانه الشعريّ الآخر، فقد اضطرّ الشاعر إلى وضع "تنبيه" في مطلعه يقــول فيه إنّ كتابه هذا لا يزعم أقــلّ زعم أنَّه موجز لتاريخ العالم، أو

دراسة علميَّة أو رسالة في الأخلاق أو ما وراء الطبيعة، بل هو، بكل بساطة، نجوى يبثّها لأولاده. ولكنَّ هذه "النجوى" يبدأها بالتحدّث عن فيثاغور الذي شرح سرّ الأعداد التي أضعنا مفتاحها، مستطردًا، في افتتاح القصيدة التالية، إلى ذكر سرعة الضوء البالغة ثلاثمئة ألف كيلومتر في الثانية.. وماضيًا إلى التساؤل عن ماهيَّة الكرة التي نعيش عليها وإلى استعراض نشوء الحياة على الأرض حيث الخليَّة الحيَّة الأولى بدأت لعبة الله.

على هذا النمط يسير الشعر عند شارل قرم، بعيدًا عن الاستهلال بالتغزّل أو بالتشبيب ببنت الحان، وبعيدًا عن التوجّه إلى الأشخاص مدحًا أو هجاءً.. دون نسيان النفس في أبيات التيه والخيلاء والاعتداد. السطحيَّة وهذا الشعر نقيضان لا يلتقيان، فالشاعر حوى في عقله حصيلة الغنائم التي عاد بها الإنسان من غزوه للمجهول.. مضيفاً إليها إشعاع فكره الخاص في عمق فهمه لها وتمثلها. وهو إذا كان قد نفى عن ديوان من دواوينه أن يكون تاريخاً أو كتابًا في العلم أو الفلسفة فقد تحرَّج أن ينفي عنه كونه دائرة معارف تتَّسع لتشمل كتبه كلّها شعريَّةً ونثريَّة.

وهكذا ينتصب شعر القرم أمامنا مثالاً للرقيّ الشعريّ حين لا يُفهَم هذا الرقيّ على أنَّه إغراق في الجماليَّة فحسب، لأنّ هناك عناصر أخرى غير الجمال يثري بها الشعر ويغدو على وزن لا بالمعنى العروضيّ بل بمعنى الرجاحة والامتلاء، وفي مقدِّمة هذه العناصر الغنى الثقافيّ المتجلِّي لدى شاعرنا حتَّى ليصلحُ شعره محاضراتٍ تُلقى لا قصائد يحيي بها أمسيات.

فهل لدينا، بين شعراء العربيَّة اللبنانيِّين، ضريع لشارل قرم في امتلاك ثقافة ينطبع بها شعره ولا تظلّ سجينة ذاته الضيِّقة، أم يجدر بنا أن نقتبس عن شاعرنا الأكبر بلغة لامارتين هذه الناحية التي تشكِّل ميزة وفضيلة في شعره جعلتاه على رفعة في المستوى قلَّ أن بلغ إليها غير النخبة المختارة من الشعراء؟

شاعر الصيف والبحر فؤاد أبي زيد

نُشرت في جريدة "الأنوار"، وفي نشرة فرقة ساحل علما الفنيَّة ١٩٧٧.

قدر كلّ مَن كان معجزة زمنه من الشعراء أن تُختتم حياته بنهاية مأسويَّة، وباكرًا تأتيه هذه النهاية. هكذا كانت نهاية بيرون وبوشكين ورامبو وإدغار بو وأبولينير، وهكذا كانت نهاية فؤاد أبي زيد.

وهج ساطع خاطف تجلَّى في مجموعتَين شعريَّتَين: "قصائد الصيف" و"قصائد جديدة"، فما كان يُفترض أن يكون باكورة عنده كان رصيده للخلود، الخلود كقيمة شعريَّة لا في الذاكرات والأذهان، إذ، بعد هذا العطاء العجب، دخل الشاعر في الظلمة وغاب.. قبل أن يغيبَ غيبة الأبد بعد ذلك بنحو عشر سنوات.

أجل، مات فؤاد أبي زيد مرَّتَين: مرَّة عندما انتهى كشاعر وإنسان سويّ، ومرَّة عندما تمرَّدت روحه على جسد ناء بها وغادرته.

واليوم فهو الشاعر المجهول، أو المنسيّ.. أو المغفَل قصدًا وعمدًا حتَّى من أقرب الناس إليه.

فليس غير نخبة أهل الثقافة الفرنسيَّة في لبنان يعرف شيئًا عنه. إنَّه كان يعيش فقط في ذاكرة فيكتور حكيم وريمون لوار، وما زال يعيش في ذاكرة كميل أبو صوَّان.

كبار في فرنسا كانوا يرون فيه وعدًا بشاعر يُكمل سلسلة الرمزيِّين العمالقة من أمثال فرلين ومالارميه وفاليري، وفي مقدِّمة هؤلاء فاليري نفسه، فهل تحقَّق هذا الوعد.. أم قضى عليه المرض العصبيّ الذي أصاب الإنسان الواعد؟

***

فؤاد أبي زيد ابن ساحل علما في كسروان، تعود أسرته بنسبها إلى عائلة حاتم، ووالدته من آل الخازن.
ترعرع في بلدته ناشئًا على يدَي أبيه الشاعر والكاتب بالعربيَّة نجيب أبي زيد ونسيبَيه الشاعرَين ميخائيل وإدوار. والده كان صاحب مكتبة غنيَّة خصوصًا بكتب اللغة والمعاجم.. وقلم رشيق شعرًا ونثرًا على غير احتراف للكتابة، والنسيبان الشاعران عُرفت لهما رقائق شعريَّة أكثرها من وحي المناسبات.
إلاّ أنّ هذا الاتِّجاه إلى اللغة العربيَّة عند الأب وأفراد العائلة قابله اتِّجاه إلى الفرنسيَّة عند الولد الذي غدا في شبابه الباكر شاعرًا عرف قيمته بول فاليري والأكاديميَّة الفرنسيَّة، التي توَّجت أحد آثاره، أكثر بكثير ممَّا عُرفت هذه القيمة في وطنه الأم.
أمَّا سبب انحيازه إلى الكتابة بالفرنسيَّة وهو ربيب البيت ذي الثقافة العربيَّة الخالصة فما زال مجهولاً.. إلاّ أن يكون من تأثير المدارس الفرنسيَّة التي تلقَّى علومه فيها. لكنّ الملاحَظ أنَّه وشقيقه الصحفيَ نبيه اتَّجها سويَّةً هذا الاتِّجاه. فنبيه أبي زيد كان من أبرز الأقلام التي عملت في الصِّحافة الصّادرة باللغة الفرنسيَّة في لبنان، وأحد ألمع كتَّاب "الإيديتوريال"، أي الافتتاحيَّة، في منابر هذه الصِّحافة.
مسرح طفولته يمتدّ ما بين قريته المتَّكئة على كتف جونيه والقرية التي تليها انحدارًا: حارة صخر، حيث دير "سيِّدة البزاز"، وقف أخواله آل أبي رفعان الخازن.
عمل فؤاد في دوائر المفوَّضيَّة الفرنسيَّة العليا ببيروت أيَّام الانتداب، إذ كان الفرنسيُّون المنتدَبون على هذه البلاد يعطفون على مَن نبغ من أبنائها بلغتهم، فعيَّنوا إيلي تيَّان في إدارة الريجي وفؤاد أبي زيد في المفوَّضيَّة العليا، كما عيَّنوا، حتَّى بعد زوال انتدابهم، جورج شحادة سكرتيرًا لمعهد الآداب العليا التابع للبعثة العلمانيَّة الفرنسيَّة في لبنان.
ويُقال، على لسان بعض أنسباء شاعرنا، إنَّه كان من مخطِّطي السياسة الفرنسيَّة في

الشرق وموجِّهيها من خلال عمله في المفوَّضيَّة، ولكنّ الأستاذ ألبير أديب، صاحب مجلَّة "الأديب" الذي كان مديرًا للقسم العربي في إذاعة "راديو الشرق" آنذاك، وقد كانت تبثّ من مقرّ تلك المفوَّضيَّة، يقول إنّ هذا الزعم مبالَغ فيه، وإنّ فؤاد أبي زيد شاعر فذّ دون شك، ولكنَّه كموظَّف لم يكن يتميَّز عن مئات العاملين غيره في الأجهزة والمصالح المختلفة التابعة لسلطات الانتداب أو لـــ"جيوش الشرق الخاصَّة". واستمرّ الشاعر في وظيفته إلى حين تصفية المفوَّضيَّة العليا مع قيام عهد الاستقلال، ولم يقيَّض له أن يعمل عملاً آخر في ما بعد لأنّ وضعًا صحيًّا سيِّئًا ألمّ به واستوجب إجراء عمليَّة جراحيَّة له خرج على أثرها من المستشفى وقد بدأ الانحراف العقليّ ينتابه.

ذلك أنّ هذه العمليَّة لم تتكلَّل بالنجاح، وهي قد أُجريت في فرنسا التي انتقل إليها شاعرنا لهذا الغرض، وكانت نتيجتها نهاية العلاقة الطيِّبة بين فؤاد أبي زيد والفرنسيِّين، إذ لازمه منذ ذلك الحين وسواس هيَّأ له أنّ اضطراب وعيه كان وليد تآمر عليه توسَّل الطب لتحقيق غايته وهي تعطيل دماغه لمنعه من التفوُّق على الشعراء الفرنسيِّين وهو الأجنبيّ. وطبعًا لا نعتبر هذا التصوُّر إلاّ ناشئًا عن الاختلال العصبيّ الذي أصابه، والذي حرمنا شاعرًا كان يتمتَّع بكلّ خصائص الشاعر العالميّ لو أتيح له أن يعيش ويعطي إنتاجًا أكثر تطوُّرًا بالنسبة إلى بواكيره التي هي نفسها كانت تملك عناصر العظمة بحيث أنَّه مدين بمكانته للمجموعتَين الشعريَّتَين الوحيدتَين اللتَين أصدرهما في مطلع عمره.

ولكن.. مهما يكن من عدم انطباق تصوُّره هذا على الحقيقة فممَّا لاشكّ فيه أنّ تشوُّشه العقليّ لم يحصل إلاّ عقب إجراء تلك العمليَّة له. وربَّما حصل خطأ طبِّي في إجرائها أدَّى إلى ما أدَّى إليه، وفي جميع الأحوال فقد انتهت المسألة بهدر ثروة فكريَّة وفنيَّة لو بلغت تمام نضجها لاستطاع لبنان أن يفاخر بها العالم.

بعض ذويه كان يميل إلى تصديقه بأنّ تفوُّق الأجانب بلغةٍ ما لا يروق لأبناء هذه اللغة الأصليِّين، لذا فالعمليَّة مسَّت أعصابه قصدًا لإحداث الخلل فيها. كما أنّ ذويه هؤلاء الذين ينسبون إليه البراعة السياسيَّة الخارقة ويصرُّون على أنَّه كان من موجِّهي سياسة المفوَّضيَّة العليا، يذكرون تحليلات سياسيَّة كانت ترد على لسانه في أحاديثه الخاصَّة وتدلّ، فعلاً، على فكرٍ سياسيّ عميق، ومقدرة على إعطاء الأحداث معانيها الخفيَّة وربطها بعضها بالبعض لاستخلاص تفسيرها الذي لا يلمحه عامَّة الناس، وهي تحليلات كان يسمعها منه محدِّثوه في فترات صحوه المتقطِّعة إبَّان محنته العصبيَّة وبعد أن انقطع عن كلّ نشاط فكريّ وعمليّ.

ألا ليت فترات الصحو هذه كانت طويلة، إذن لربَّما نفحتنا بعطاء منه جديد، مع أنّ المخطوطات القليلة التي خلَّفها يُقال، دائمًا على لسان أنسبائه، إنَّها من إنتاج تلك الفترة. ولكنّ هذا ما لا يمكننا أن نقطع به، إذ من المرجَّح أن يكون قد أنجزها قبل أن يطرأ عليه الانحراف دون أن يدفعها إلى الطبع في حينه، لأنّ طاقته العقليَّة تبدَّدت بتأثير المسّ الذي أصابه.

والسؤال الذي يُطرح الآن هو، طبعًا، ما كان مصير هذه المخطوطات التي كتبها سواء في فترات صحوه إبَّان محنته أو قبلها، والتي يُقال إنَّها أروع بكثير من باكورتَيه المطبوعتَين؟ إنّ عدد هذه المخطوطات ثلاث، وإحداها عنوانها "مون فوست"، مسرحيَّة أرادها على غرار "فوست" غوتِه وفاليري مع ابتعاد عنهما في الفكرة. والجواب على هذا السؤال أتانا على لسان شقيقه نبيه، الذي قال إنَّها أُرسلت إلى دار "غاليمار" للنشر في باريس، فأنكرت هذه في ما بعد تسلّمها وضاعت بذلك الآثار التي لم يكن لدى صاحبها نسخة عنها أو مسوَّدة لها، وربَّما ظهرت مطبوعةً في يوم من الأيام، أو هي قد ظهرت، مَن يدري، متوجةً باسمٍ آخر قد يكون اشترى نسبتها إليه بالمال.

ومع الأيَّام تفاقمت حالة الشاعر، حتَّى كانت نهايته في مستشفى الأمراض العقليَّة بدير الصليب حيث كان يُعالَج، إذ غفا واللفافة مشتعلة بيده.. فاحترق فراشه وأحرقه، وكان ذلك ليل ١٣-١٤ تموز ١٩٥٨ بحيث كان دفنه يوم نزول مشاة البحريَّة الأمريكيِّين (المارينز) في لبنان أثناء ثورة ذلك العام.

***

شعر أبي زيد هو شعر اللهجة المتوتِّرة الموحية، فليس أكثر منه قدرةً على رسم الجوّ الرماديّ الملوَّح بشمس الأصيل، كأنّ حلبته الزمنيَّة ساعة العصر أو المغيب من كلّ يوم.

وتطغى على اللوحة الشعريَّة التي يرسمها صورتا الصيف والبحر، لكنَّه يعطيهما معنًى ليس لهما بدون شاعرٍ مثله يُكسب الأشياء بُعدًا لم تشقَّه هي لنفسها.

والتوتُّر عنده يكاد يوحي لك بالتمزُّق، ولكنَّه ليس تمزُّق الألم الرومنطيقيّ الصارخ، إذ ليس في نبرة هذا الشعر شيء ممَّا يسمَّى تهافتًا وتداعيًا وانهيارًا، إنَّما فيها من تقلُّص الأعصاب وانقباضها الشيء الكثير.

وهو رمزيّ التعبير والصور، فعشتروت "تمدّ جسدها بموازاة الكون"، و"المرأة الجميلة تكوكب الطيوب والألوان لتسند إلهيا صفحة وجهها"، و"الشاعر طائف ليس له طريق، حانق على الطرق وآتٍ إليها (إلى فتاته) كأحد الأبالسة تسيل الشهوة منه، حيث يمكنه ان يُختطف بالهنيهة منها ويُلقى في الخلد".

يبقى القول إنّ قصائده في معظمها ليست ذات وزنٍ وقافية، بل هي قطع من النثر الفنِّيّ تُنسيك طاقةُ الجري الشعريّ فيها رنَّة الشعر المنظوم. إنَّها ذات مددٍ شعريّ من الداخل يُغني عن أيَّة كماليَّات، وهكذا الشعر المصفَّى، الذي لا تخالطه رواسب ليست من معدن الشعر.. تُضاف إلى الشعر المصاب بضعف الطاقة الشعريَّة لتغطِّي على هذا الضعف وتحجبه عن الأفهام.

فؤاد أبي زيد وريح الشَّمال

نُشرت لمناسبة الذكرى العشرين لوفاة الشاعر التي حصلت في١٤ تمّوز ١٩٥٨، في عدد جريدة "الأنوار" الصادر في ١٤ تمّوز ١٩٧٨.

في مناسبة عيد الحريَّة في العالم، الذي صادف موعد نزول مشاة البحريّة الأمريكيِّين في لبنان خلال ثورة العام ١٩٥٨.. تدليلاً على أنّ بلدان هذه الناحية من الأرض، في نظر جبارة الكون، مستثناة من تطبيق مبدأ الحريَّة عليها، في ذلك اليوم بالذات مات فؤاد أبي زيد: واحد من أبناء هذه البلاد الذين استطاعوا أن يبرهنوا للعالم المتنكِّر لنا أنَّنا شعب يستحقّ الحريَّة والحياة.

رسول لبنانيّ إلى دنيا الثقافة والحضارة الغربيَّتَين، إلى الجانب الرفيع من ذلك الغرب ذي الجوانب الأخرى المقيتة، هذا هو الشاعر الذي أعطى، بلغة الفرنسيِّين، شعرًا في المرأة والطبيعة عرف أن يسكبَ فيه من العمق ما لم تألفه سطحيّة هذَين الموضوعَين، وعرف أن يبقيه شعرًا مع ذلك.. لم يُضعف من رعشته الفنيَّة كونه مُثْقَلاً بالفكر:

"المرأة الجميلة، المرأة ذات الشفة الحنون والتي ستقاوم في رخاوة.
تلك التي تعيش في أعماق شعورٍ محموم قبل أن تستسلم،
تلك التي مجَّدها الرجال ولم تجد مكانها عند أحدٍ منهم..
قبل أن كوكبت جميع الطيوب والألوان لتسند إليها صفحة وجهها،
المرأة التي توقظ، وتزمجر فلا يُكبح لها جماح، مثل رغبتي عندما تزمجر،

يجب أن أذهب ، شبه محطَّم، لاجتياحها إلى الحدّ الأقصى،
دون أن أنشد اللاشيء الذي يهوي الناس فيه،
ثم أصعد، من أعماق الأجيال، زائرَ عدم،
أحمل قلبًا جريحًا، وأُزبد ولا أعرف الحقد،
تنفذ إلى أعماقي صيحات الألم البشريّ،
وأصرخ من لذّة أنّي لم أُوجَد بين ذراعَيها، بين شفتَيها، بين حنايا جسدها،
وقد أهديت إلى جمالها الإلهام الذي استثارني..
ووهب الحياة لأصوات الموتى جميعًا.
ورغم ذلك، مع هذا الإصرار على أنّي زرعتكِ في رؤاي،
في البعيد، أبعد منك ومني، صوب الأمكنة المجهولة حيث لم نَلْقَ سكونًا ولا هدنةً،
سأقول: هزّيني لأضطرب كالبحر،
إنّي أجد، قبل أن أغرق، فراغًا مفتوحًا بإصرار".

شعر متوتّر، عصبيّ، تشعر بالتمزّق يقطّع أحشاءه، لكنَّ الصيحة المنبعثة منه ليست من نوع التأوُّه الرومنطيقي.. بل من تلك المرارة التي تعصر عصرًا دون أن تخلّف في نفس صاحبِها أثرًا من ميوعةٍ أو انحلال.

وهو، بعد، يكاد أن يتكلّم بلغةٍ غير لغة الشعر.. على الأقلّ كما نعرفه عندنا؛ فأيُّ شعرٍ للمرأة والحبّ ممّا نقرأه للغزلين من شعرائنا يخاطب أُنثاه كما يخاطبها الشاعر هنا؟:

"... ودون قرار، دون أيّة قلقلةٍ غير ثورة الزبد المتدفّق منكِ،
دون رغبةٍ أخرى..

غير أن أُشَدَّ بقوّةٍ إلى هذه الصخرة التي تصادمها الأزباد المتدفّقة منّي عبثًا،
سأبقى هكذا دومًا..
إلى يومٍ، في النهاية، إذ أُمسي مستقرًا ومسترجعًا بشريَّتي عند هدب إنسانكِ،
وإذ أكون حصلت منكِ على اليأس من الغيرة الشاملة،
وإذ أنا طائفٌ ليس له طريق،
حانق على الطرق وآتٍ إليكِ كأحد الأبالسة مع سرب رغباته.. تسيل الشهوة منه،
عند ذلك يمكن لي أن أُختطَف بالهنيهة منكِ وأُلقى في الخلد".

مع فؤاد أبي زيد لا يكون الحديث عن موهبة أو ملَكة شعريّة أو سليقة.. أو حتّى نبوغ، إنّها العبقريّة تجد مثالها الأوفى. إنّه ظاهرة مفردة كما كان رامبو ظاهرة مفردة في عصره. الشعر عنده عجبٌ عجاب، كالبِدْع الذي أتى به في تصويره لعشتروت وهي "تمدُّ جسدها بموازاة الكون".
أمّا الطبيعة، وبالأخص منها الصيف والبحر، فبأية قدرة يجعلنا نعيش أجواءها بكلماتٍ قليلة ترسم هذه الأجواء:

"وجه الصيف اللاإنسانيّ. لا أودُّ قَطْعًا أن أموت وعيناي مفتوحتان على وهج الصيف المخيف، الصيف المفعم بالهذيان، الصيف الضائع، الصيف الذاهب سدًى.
الصيف على صخور الشاطئ حيث نتمشّى كلانا. الصيف الذي أرى فيه البحر من جديد، وهذه المراكب المفعمة بأملٍ حاضرٍ بالسعادة، الصيف الذي أعاود فيه رؤية وجهها.
يا لَهذه الريح الآتية من البحر، ورائحة المرأة التي تصلني معها.
كنّا نسير لوحدنا، يومًا من الصيف، على رأس المنحدرات الصخريّة من الشاطئ.
مائتة كانت الحقول، وضعيفة كانت رغبتي".

هل السائر حقًا على رأس تلك المنحدرات الصخريّة في صيفٍ كالذي وصفه الشاعر تنعكس صورة هذا الإطار على صفحة نفسه بأقوى وأسطع ممّا تفعل إذ يمرُّ على هذه الصورة في شعر فؤاد أبي زيدّ؟

وبعد.. هناك جماليّة في شعر شاعرنا، فنغم القصب لا يجاوزه، ولون الذهب لا يفوته بريقه، والريشة المغموسة بالعنبر والطيب هي هي ريشته، رغم المسحة الرماديّة التي تكسو هذا الشعر بوجهٍ عامّ ناشئةً عن لهجته والصور الغالبة عليه (والرماديّ هو اللون الطاغي على الشعر الرمزيّ الذي تنتسب إليه آثار أبي زيد).
وإنّ نموذجًا للتعبير المتوخي الجمال في شعر أبي زيد هو أفضل ما نختم به عجالتنا هذه:

"هذا الصباح يتبدّل صوت الينابيع ويُنشدني أغنية خاصّة.
إنّها تبكي أصيافي الضائعة ورماد حبّي.
إنّها تبكي عليَّ دون أن تعلم.
ولكن لا.. أيّتها الينابيع،
الينابيع الصغيرة الحيّة حيث نهلت كثيرًا منذ حداثتي،
لترقَّ أصواتك وتصبح أخوةً لي،
أنا الإله القاسي، الذي يحلم بأفلاكٍ قديمةٍ تسطع فيها النجوم.
مَرَّ غناء مزمارٍ على السهل، فانتصبت وفكَّرت:
إنّ الماضي لو يستطيع السير نحو منبعه وينفخ فيَّ لحن دُوار.
سأُوقف الزمن، سأغيّر مجرى الكواكب والأنهار،
ولن يكون بعدئذٍ هناك إلاّ رعشة خفيفة لورقاتٍ حواليّ.
إنَّ الطقس رائعٌ لجهة البحر الآن.

الهواء عليل.. والحياة نقيَّة.
ليكن قلبي نقيًّا.
لتكن حياتي نقيَّة، وعذبةً خصوصًا.
هدِّئيني، هدِّئيني يا ريح الشمال،
أيّتها الريح العذبة الطيّبة التي تأتي من الشمال".

أنطوان بخعازي شاعرًا
الطبيعة التي عشقها ألهمته الشّعر

شعراء الفرنسيّة في لبنان كان لي، في دراساتي الأدبيَّة، عناية ببعضهم، فكتبت عن شارل قرم، وعن فؤاد أبي زيد، ولمّا صدرت كتب عنهم بأقلام مختلفة أخذتُ على مؤلِّفيها إغفالهم ذكر عدد منهم، فلم يكن في هذه الكتب استيفاء للموضوع، وأوردت أسماء بعض المهمَلين فيها سواء من العتاق أو من الناشئين.
وكنتُ دائمًا أسعى إلى الكشف عن المغمورين منهم، ووُفِّقت إلى كثيرين، وعندما كنتُ مرَّة في سهرة أدبيَّة كان من حاضريها الأستاذ أنطوان بخعازي سُررتُ بسماعه يُلقي شعرًا بالفرنسيّة، وساورتني لذّة الشعور بأنَّني اكتشفتُ شاعرًا جديدًا. وقد ألححتُ عليه بالمزيد، فألقى قصائد إضافيَّة قائلاً للجمهور الحاضر إنّ ذلك، "بناءً على طلب الأستاذ جان كميد"، وأحسب أنَّه يذكر ذلك.
من هنا لا بدّ لقرَّاء هذا المقال من أن يستنتجوا مبلغ اغتباطي بصدور شعر أنطوان بخعازي مجموعًا في ديوان، هذا الذي اقبلتُ عليه ملتهمًا إيَّاه لأجدَ شعرًا يزكّي الفكرة التي أخذتها عن صاحبه منذ أن سمعت منه تلك القصائد القلائل التي ألقاها أمامي.
أنطوان بخعازي في شعره لم يبعد عن صفته الأساسيَّة كمتخصِّص بقضايا البيئة والاقتصاد والثروة الزراعيَّة. فنجد لديه قصيدة بعنوان "الأفق المزهر من أجل بيئة تتقدَّم ملء التقدُّم"، ثمّ قصيدة يناشد فيها أصحاب النوايا الطيِّبة أن يتّحدوا ورائدهم

حب الطبيعة، من أجل إنجاز ما يتعلَّق بالبيئة اللبنانيَّة المتعطِّشة إلى هذه العناية بها، وتلك التي يدعو فيها إلى إقامة يوم عالمي للبيئة، هذه التي قضيتها مشتركة بين الناس جميعًا، وهو إذ يريد لبنان قويًّا يريده أيضًا أخضر.
وماذا نقول عن قصائد الشجرة، والثلج، وجون المعاملتَين الرائع، والطبيعة الهادئة، والتلوُّث الذي مشكلته قيد الحلّ، وحيّ الجميَّزة العريق، وقد تناوله في شعره لأنّه مَعْلَم تراثيّ من معالم لبنان.

ركَّزنا على هذه الناحية من شعر الشاعر لنقولَ إنّه، حتّى في الشعر، يعود إلى اهتمامه الأوّل، ولكنَّ ذلك ليس إلاّ وجهًا من وجوه ديوانه الحافل أيضًا بالمواضيع الفلسفيّة والروحيّة والتأمُّليَّة والوطنيَّة وغيرها كثير. فالطبيعة التي عشقها، وخصَّها بأربع عشرة صفحة، هي التي ألهمته سائر شعره، فكل ما يطرّي النفس يُلهم الشعر، وهل هناك ما يُخصب النفس أكثر من الخضرة والزرقة وروائع الألوان؟
والملاحَظ أنّ أنطوان بخعازي يشدِّد على القافية التي يجعلها أيضًا في عناوين قصائده، لكنّه يعتمد القوافي المتعدِّدة في القصيدة الواحدة، فتتغيَّر القافية مع كلّ بيتَين من أبياتها. وعلى عكس التزامه القافية وعدم انطلاقه في شعر حُرّ من هذه الناحية، نجده يتساهل في قضيَّة الوزن، فيتعدّى قياس الـــ *Alexandrin* ولا يتقيَّد به. مثالاً على ذلك هذا البيت من قصيدة "السفير الهولندي":

Accéder aux succès aux très beaux horizons tout nouveaux.

فالمقطع الموزون ينتهي مع كلمة *horizons* بينما تأتي البقيَّة لتُضفي صيغة النثر على ما كان بيتًا شعريًّا. ولكنَّ "رفع الكلفة" مع الوزن يسَّر للشاعر الإتيان بمعانٍ جميلة، وصوغ فكرته كاملةً دون أن تبترها مراعاة المقتضيات الشعريَّة. فالشعر عنده إيصال لفكرة، وتعبير عن رأي، وإعلان موقف، فلا يقبل بالتالي أن يحدَّ من ذلك شيء.

فلنسمعه في آرائه التوجيهيَّة يقول: "وحدها يقظة الإيمان فينا يمكنها أن تنقذنا من أخطار الماضي، حتى يُتاح لنا قضاء حياة يتمنَّاها الجنس البشريّ من أجل بقائه". ولنسمعه أيضًا يصف الوضع العالميّ الحاضر: "العالم يتمزَّق ويغرق في غليانه، دافعًا غرامة اندفاعه البشع نحو الضياع. فأين هي القيَم الخلقيّة؟ وهل نجرؤ على الاستسلام للمجهول، أم نقوم بردَّة فعل إنقاذيّة؟".

ويبدو لنا في هذا الشعر أنطوان بخعازي المؤمن، فنسير معه لنقرأ: "خيار المسيح كان النزول إلى الأرض ليقترب ممَّن كانوا حزناء. فلنسبِّحه لما كافأنا به من إنعامات لامحدودة.. تذهب إلى المستحقِّين وإلى كلّ الذين يفكِّرون".

وفي ختام قصيدته عن "لورد العجائبيَّة" نجد: "لنرتِّل بصوتٍ عالٍ: المجد للسيّد وأمّه.. وقد تربَّعا على عرش قلوبنا التي كانت قبلهما مشبعة بالمرارة".

ولا يغيب شعر المناسبات عن هذا الديوان، فيغنّي الأعياد والاحتفالات الدينيّة، ويتوقَّف عند بعض أعياد اليوبيل، ولا سيَّما اليوبيل الذهبيّ لصاحب جريدة "الحديث" الأستاذ جورج عارج سعادة، وهو الصحفي المناضل المجاهد طوال خمسين عامًا حتّى أوفى على الهزيع الأخير من عمره وهو ما زال صامدًا في الساحة دون مسعف من مدد أو عون، فاستحقّ أن يقول فيه الشاعر: "صحفيّ يصدر عن موهبة حقيقيّة وخبرة، قادر على المثابرة المختمرة بالرهافة. إنّه على رأس مملكة من العلاقات العميقة والوثيقة، تُشيع مناخًا حميمًا ومشروعًا للحقّ. لذلك نعتزّ به ونبتهج بالمناسبة التي تتوّج كفاحه". وقد ذيّل الشاعر قصيدته بهذه الكلمة: "قصيدة موجَّهة إلى صديقنا الأستاذ جورج عارج سعادة بمناسبة يوبيله الذهبيّ في خدمة الصحافة التي عمل فيها عملاً مشهودًا ومحسوسًا ساهم في إبقاء صلة لبنان قائمة مع العديد من الامتدادات الكونيّة لمغتربي ما وراء البحار".

وخير ما نختتم به كلمتنا هذه ما قاله السفير فؤاد الترك في مقدِّمته لهذا الديوان: "أنطوان بخعازي عرفناه منذ عقود من السنين رجل أعمال سبّاقًا وذائع الصيت. وهو صاحب مبادرات، يشعر مع الغير، ومؤمن يمارس إيمانه الديني بالأعمال والأقوال. إنّه على بساطة واستقامة بطبيعته، يطيب له اللجوء إلى التواضع لأنّه الينبوع الوحيد الذي يستقي منه القوّة والإلهام".

أنطوان بخعازي.. نحيِّيك شاعرًا، وعاملاً في حقل حيويّ من حقول حياتنا. فالإنسان السليم هو مَن يعيش في بيئة سليمة، وبيئتنا سيطهِّرها عملكَ ويعطِّرها شعركَ، وهل كان الشعر إلاّ ضوعًا من العطر؟ وهل كانت قصائدك إلاّ باقة من الرياحين؟

رياض المعلوف الشاعر

نُشرت في جريدة "الأنوار"، وكانت معدَّة للإلقاء في حفلة تكريميَّة للشَّاعر بدعوة من نادي "لاجوكد" في ذوق مكايل، فحالت الأحداث دون إقامتها.

عن أبوة وخؤولة تحدّر إليه الشِّعر إرثًا، وبعد أخوَيه الماجدَين أضحى لديه عبئًا ومسؤوليَّة. فإكمال الرسالة انحصر به، وأيّ كتفَين قويَّتَين ينبغي للنهوض بهذا الحمل الكبير!

من عيسى اسكندر إلى قيصر، إلى فوزي وشفيق فرياض، إنَّما تمتدّ سلسلة خيِّرة أُفسح لها حيِّز واسع في رقعة أدبنا المعاصر، ويكفي أن يكون "على بساط الريح" و"عبقر" نتاج بعض أفرادها لندرك طيب النكهة في حبَّات هذا العنقود الفريد.

ولكن إذا كان الشعر قد انتقل إلى رياض المعلوف مع الدم والحليب إلاّ أنَّه قد استمدَّه أيضًا من مَعين إلهامٍ لا ينضب: ذاك هو كوخه الأخضر.. المكسوّ بغلالة من الربيع الدائم في جميع الفصول.. رغم أنّ الربيع موسم مَرَّ من عمر شاعرنا المعطاء.

عندما ارتحل إلى البرازيل لحاقًا بشقيقَيه صُنِّف بين الكبار من شعراء المهجر، وعندما عاد إلى الوطن يُكمل فيه بقيَّة القصيدة احتلّ مكانًا في الطليعة بين شعراء الإقامة. وكان من القلَّة التي لها ريشة في جناح شعر الغربة وريشة في جناح الشعر الملتزم حدّ الضفاف، فلم يطغَ على صداحه صداح في هذا السرب أو ذاك.

ونوَّف على الآخرين في الأسرة بأنَّه تعاطى الشعر أيضًا بغير لغته الأم، فكان له بالفرنسيَّة مجموعات كتب عنها ريمون لوار في مجلَّة "الأديب" يقول إنَّها أعادت

إلى الشعر اللبنانيّ بلغة أبناء السين عهده السعيد زمان القرم وأبي زيد.

ثمّ زاد على ذلك بخَطوهِ إلى العالميَّة المطلقة عن طريق ما تُرجم له إلى أوسع اللغات انتشارًا، وإذا هو يزامل الشَّاعر الإيطاليّ جينو روفيدا رئيس رابطة العالميِّين من الكتَّاب اللاتين، كما زامل أخوه فوزي شاعر الإسبان العظيم فيلاسباسا، فوصل شعر رياض إلى قرَّاء الإيطاليَّة على يد صديقه هذا الكبير مثلما وصل إلى قرَّاء الإنكليزيَّة والإسبانيَّة مترجَمًا بأقلام أساتذة في كبريات الجامعات.

ما ميزات القصيد عند رياض المعلوف حتَّى "أُوسع له في محفل الشعر" على قول أمين نخلة؟ مع أنَّنا في معرض تقديم ولسنا في معرض تقويم فبإمكاننا ان نمرَّ على الخصائص العامَّة لشعر ثالث المعالفة الثلاثة، ونشدِّد على كونه ثالثهم سنًا لأنّ تقرير الأوَّليَّة الشعريَّة بينهم عمليَّة لا تتمّ في مثل هذه العجالة.

الكلمة في يد رياض المعلوف تبدي طواعية متناهية للانتظام في سلك الشعر، حتَّى أنَّه ليصوغ قصيدته المسبوكة كمَن يكتب النثر المرسَل المتحرِّر من كلّ قيد. ومهما كانت القدرة الشعريَّة متوفِّرة لدى غيره من الشعراء فهي لا تعني إسلاس قياد كامل كما هو الأمر عند رياض، بل تعني تمكُّنًا من التغلُّب على الصعوبة الموجودة أصلاً. أمَّا في شعر كالذي نقرأ في "غمائم الخريف" أو في "أشواك وبراعم" فالصعوبة منتفية أساسًا، لأنّ كتابة البيت الشعريّ بيراع صاحب هذَين الديوانَين تتطلَّب من الجهد ما تتطلَّبه استهلالة رسالة شخصيَّة خلوٍ إلاّ من السلام والأشواق.

القصيدة عند رياض نزهة شعريَّة مرتاحة. نكاد نقول إنَّه يكتب الشعر ترويحًا عن النفس وكما يتسلَّى غيره برندحة موَّال. إلاّ أنّ هذه السهولة التامَّة لها وجهها الآخر، إذ تصل بالشاعر أحيانًا إلى ما هو في مثل بساطة السلام والكلام، في مثل عاديَّة المشافهة بين شخصَين. ونقول: "أحيانًا" لأنّ وقفة إعجاب لا بدّ أن نقفها عند الجمالات والكمالات الفنيَّة المتوفِّرة في معظم هذا الشِّعر الذي لم يكلِّف صاحبه تعبًا

عليه بل بدا كأنَّما انسكب من قلمه عفوًا على الورق حين كان يهمّ بشيء آخر قد يكون تدوين قائمة حساب أو تحرير بطاقة لصديق.

وعكس ما يوحي السكب الشعريّ عند رياض من مرونة تصل إلى حدّ التصرُّف الحرّ بالعبارة الشعريَّة فإنّ صوره تبدو وكأنَّه سعى وراءها طويلاً ونمَّقها تنميقًا، مع أنّ روعتها التي توحي بذلك تعود إلى كون هذه الصور صورًا للواقع نفسه وإنَّما معبِّرًا عنه بما يعطيه عميق معناه.

ولعلّ وصفه لترجُّح والدته المريضة بين الموت والحياة نموذج ساطع لهذا النمط من الوصف الصادق بمقدار ما يخال قارئه أو سامعه أنَّه حصيلة جهد للإتيان به على هذا التفنُّن البالغ:

والجسم نصف في التراب موسَّد والنصف في درب الفناء مودِّع
نصف يعيش لصيق نصف مائت والموت بينهما يطل ويرجع

لكنَّنا لن نستطرد إلى إيراد مقاطع من الشِّعر العربيّ لشاعرنا، بل نعطي فكرة عن شعره الفرنسيّ مترجَمًا، وقد اخترنا لذلك ترجمة قصيدته المطوَّلة "حبَّات رمال":

"الموج ليس إلاّ كلمة يلفظها البحر،
وإحدى الموجات راحت ترقص،
عاريةً تمامًا،
حتَّى الدوار.
ضمة بعيدة أت على أعناق الموج
حتَّى الشاطئ.
المحيط له أصدافه
كما للسماء كواكبها،

وجميع هذه الأمواج المتراكمة والمنطوية
لا تبدو لي غير صفحات كتاب قلَّبتها الريح!
كل ضربة مجذاف هي قبلة،
هي شعلة.
البحر كان يضمّ تلك المستحمَّات
بين ذراعَيه الزرقاوَين...
والشمس، في سأمها،
كانت تكسو أجسادهن بالقبل.
السمكة هي ثمرة يقطفها الصيَّاد بصنَّارته،
وحبَّة الرمل ليست غير شعاع منكسر.
ظلّ من أظلال المساء
يرقص، يضحك...،
يسطع حتَّى مجيء الليل.
وموجة ثرثارة تصيد لاهيةً،
صانعةً قناطر مائلة إلى الزرقة
كأنَّها أقواس قزح في البحر!
كل صَدَفة تخبِّيء سرًا
تكشف عنه اللؤلؤة.
وسمكة شاردة راحت تنتفض في الشبكة
كإصبع تنقر على قيثارة،
ثمّ تقفز على الرمل..
تريد ربَّما أن تسبح،

كعصفور نصف مذبوح
ما زال يحاول الطيران...
وكان أن سحب الصيَّاد شباكه
ولملمت الشمس أشعَّتها...
فسيفساء كاملة من الألوان
تعود إلى الحياة.. وتموت مناوبةً
عند أفول النهار.
هذه المراكب المتراصفة،
واحدًا بعد الأخر،
ليست غير مهود تغنج فيها حوريَّات البحر...
وعيناي السكراوان راحتا تتأمَّلان تلك اللوحة
التي ترسمها الشمس بسارية المركب الشراعي؛
يا لها من ريشة.. تلك السارية!
أيُّها المركب الشراعي،
زفرة الريح البيضاء.
سماء يغشاها الضباب،
وريح عاصفة،
وبحر هائج حول ذلك المركب الأبيض
كبياض حلم بريء لطفل.
لقد كافح وكافح
ولكن عبثًا،

وأخيرًا قهرته اللجة وابتلعته،
افترسه ذلك الوحش الأزرق الضاري.
تمزَّق الشراع،
وتقطَّعت الحبال،
وانقصفت السارية
منغرزةً كصليب على قبر.
ذهب المركب، مات.

أيُّها البحر الوسيع..
ماذا تُراني أمامك؟
ما أنا غير شاعر يُنشدك
ويتأمَّلك
وأنت لا تسمع صوته.
إهزأ بقوافيَّ
أيُّها السفَّاح،
شريك القدر في جرمه.
كل قطرة من أمواجك
هي قطرة من دماء ضحاياك،
وكل صخرة هي بقيَّة
من الحطام المتكدِّس
للسفن الغارقة.

غضبك هو الإعصار،

هو الغرق.

إنَّك اللجة التي تنتحر فيها أحلامي،

والسور الذي تصطدم به رغباتي...

أنت ندمي،

أنت العائق المنتصب في وجهي،

أنت خيبتي.

آه لو كنت أستطيع تجفيفك،

محوك،

أيُّها القوة التي لا تُقهر،

أيُّها الأسد الذي لا يروَّض،

أيُّها المخرِّب، المدمِّر،

الهازئ من جميع المروِّضين"...

رياض المعلوف في "غمائم الخريف"

أُلقيت بدعوة من "مجلس الفكر" في قاعة محاضرات مقرّه – سنّ الفيل، ضمن حفلة تكريميّة للشاعر؛ ونُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان "رياض المعلوف في غمائم خريفه – الحلة خضراء و"البصّارة" تكشف السرّ" – السنة ٣٧ – العدد ١٢٩٥٥ – الثلاثاء ٢٠ أيّار ١٩٩٧.

"غمائم الخريف".. هطَلَ قَطْرُها فأنبتَ ربيعًا. ربيعٌ مُنَوَّرٌ كسا وادي زحلة بالاخضرار، وفي أحضانها "كوخٌ" عرَّشت عليه دواليها فاكتسى، كواديه، الحلَّةَ الخضراء، وراح مَن بداخله يعتصر العناقيد المتهدّلة على جدرانه ويقدّمها لنا خمرةً صافية غير محرَّمة إلاّ عندما يتجاوز حدود التحفُّظ فيصرخ عاليًا:

والخصر، ليت الخصر في قبضتي   أُشدُّه نحوي ولا أَتَّقي

أو عندما يصارح "البصّارة" التي تكشف له حظَّه في الفنجان بأنَّ حظَّه، كلَّ حظِّه، في الحقيقة، هو في خَلْوةٍ تمنحه إيَّاها، هاتفًا في موضعٍ آخرَ: "متى يكون الوصل؟". وهنا مأساة الشاعر ومأساة كلّ إنسان، عندما يحصل التناقض ما بين ربيع القلب وخريف العمر. فالنفس بَعْدُ فتيَّةٌ لم تزايلها مشاعر عهد الشباب، ولكن لا مسعفَ لها من مظهرٍ ونضرة وجهٍ هما، في حلبة الهوى، كل الرصيد. وعبثًا يهتف مع بدويِّ الجبل: "فلم يَشِبْ قلبه إن شابَ فَوداه"، فقد انقضى زمانه وولّى وما من مستجيب.
رياض المعلوف هو ذاك الشاعر الذي لا يشيخ منه القلب، فهو في خريفه تتردَّد أصداء الجمال في كيانه كما لا تتردَّد في أخصب النفوس وأكثرها تصبّيًا، ولكن هل هذا هو موقف الآخر منه؟، لنسمعه يجيب على هذا السؤال بقوله:

زمنـــي مضـــى كالحلـــم منفلـــتًا، لم يبـــقَ لي شيءٌ مـــن الزمـــنِ
إلّا الأسى والحـــزن مع ذكَـــرٍ غابـــت.. وكـــاد الذكـــر يقتلنـــي
أين الحبيـــب وكنـــتُ واهبَـــهُ قلبي.. وكـــم بالوصـــلِ علّلني؟
أتـــراه يحفظ عهـــدَ صَبْوَتنِـــا أو بعـــدَ هذا الشيب يذكرنـــي؟

المأساة مرَّةً أخرى: يبحث عن الحبيب فلا يجده، والأمس النديُّ الخَضِل هو الآن مجرَّد ذكرى لا تبعث في النفس إلاّ التحرُّق لعودةٍ مستحيلة إلى عهدها.

ويُطلُّ المليح عليه بوجهه، فلا يملك إلاّ أن يصيح:

من وجهـــكَ الجميـــل حظّـــي أنـــا قليـــل،
حظّـــي أنـــا

ونراه عندئذٍ ينصرف عن الشعر الذي يعكس العلاقة مع الطرف الآخر إلى الشعر الذي يعكس الإعجاب، مجرَّد الإعجاب، وإذا أدخل عاطفته الشخصيّة في الموضوع فليعبِّر فقط عن لهيب الحرمان:

قدُّهـــا أَهْيَـــفٌ يميـــس دلالاً وابتسامٌ كمـــا ابتسام الـــدراري
واعتـــدال القـــوام بعد انسجامٍ كانسجام الألحـــان في الأوتـــارِ
وعيـــونٌ كأنَّمـــا البحـــر فيها مائـــجٌ بين زرقـــةٍ واخضـــرارِ
شعرهـــا أحمـــرٌ كشعلة نـــارٍ، مُسْبَلٌ فـــوق صدرها، يا كنـــاري

وهو، في هذه الحال، شعر الوصف الذي بتنا نفتقده في عصرنا، والذي يعيدنا به رياض المعلوف إلى عهد ابن الروميّ المتيَّم بوحيد الراقصة.. واصفاً حُسْنَها وتلوّي جسدها في الرقص وهو لا يستطيع منها دُنوًّا أو تعلُّلاً بمأمل.

ولكنَّ رياضًا لا يبرع فقط في وصف الجمال، بل وفي وصف كل ما يثير إحساسه،

وها هو، في أروع وصف، يصوّر لنا احتضار والدته وكيف كانت تموت عضوًا فعضوًا بحَسَب تعبير النوّاسيّ[١].

حتى أصبح الموت والحياة متجاورَين في جسدها فكأنّ جزءًا منه أُلحد في التراب والجزء الآخر في طريقه إلى موافاته هناك:

والجسم نصفٌ في التـــراب موسَّدُ والنصف في درب الفنـــاءِ مُــوَدِّعُ

نصفٌ يعيشُ لصيــقَ نصفٍ مائــتٍ والمــوتُ بينهما يُطِــلُّ ويرجـــعُ

وتفيض عاطفته البنويّة نحو الوالدة المغادِرة، فتنجلي عن التماعةٍ شعريّة في هذا البيت:

من قبل موتكِ لم يَجُلْ في خاطــري أنَّ الجـــواهر في الثــرى تُستودَعُ

فقد شبَّه بطريقةٍ غير مباشرة والدته بالدرَّة الثمينة عن طريق استغرابه إيداعَ مثلها حيث المكان للنفايا لا للغوالي.

وهو يخرج في وصفه عن التشبيه كما نعرفه إلى جعل المشبَّه به يتقمَّص شخصيّةَ المشبَّه ويحلُّ فيه؛ فأطراف أصابعها الحمر ليسوا كالجُمان، بل همُ أُلبِسوا جُمانًا:

أطـــرافها حمـــرٌ كـــأنَّ بكـــلِّ أنملـــةٍ جُمانَـــهْ

والنغم الخارج من أنامل العازف لا يشبه تغريد الهزار، بل هو الهزار نفسه قابعٌ في هذه الأنامل:

وحـــطَّ بكلِّ أنملـــةٍ هــزارٌ يزقـــزق ثمَّ يحجبــه الفضـــاءُ

والهزار أيضًا يسكن حلق المغنّي كما يسكن أنامل العازف:

وبحلقـــكِ الشـــادي هـــزارٌ مُنْشِـــدٌ دونَ استكانَـــهْ

(١) الشاعر أبو نواس القائل:

حـــلَّ فيَّ السَّقـــامُ سُفْـــلاً وعُلْـــوا فتـــراني أمـــوت عضـــوًا فعضـــوا

إنَّما يعود أحياناً إلى التشبيه المعتاد، فأصابع العازفة تتنقَّل على ملامس آلتها الموسيقيّة كما يتنقَّل الطائر على غصون البان:

هـيَ في تنقُّلهـا الطَّـروبِ كطائـرٍ غَـردٍ ببانَـهْ

إلاّ أنَّه لا يُطيل المكوث في الميادين التي يجري فيها سواه، بل تنزع به شاعريته الى التفرُّد، فنرى الموسيقيَّ الأعمى وقد عوَّضته الحياة عن باصرتَيهِ عشرًا من الأحداق. فكلُّ أنملةٍ من أنامله اللاعبة باللحون عينٌ مبصرة، كيف لا وهيَ منبعٌ للنور؟:

أناميـلُ يَشِيْـعُ بها الضيـاءُ وتلعـبُ باللحـون كما تشـاءُ
كـأنَّ بها من الحدقـاتِ عشـرًا فكـلُّ يـدٍ بهـا خمسٌ سَـواءُ

ويتعدَّى شاعرُنا العازفَ إلى الآلة التي بين يدَيه؛ فهي تبدأ بأنغامٍ هادرة لِتَلْطُفَ من ثمَّ وتظلَّ في خفوتٍ إلى أن يغدو ما يصدر عنها شبهَ تمتمةٍ وهمس، لغة الحبيبَين عندما يلتقيان وهما يداريان العيون والآذان:

فـأنًا كالربيـع نعـي هديـرًا لطيـفًا ثمَّ يعقبـه الشتـاءُ
فتمتمـةٌ وهمهمـةٌ وهمـسٌ كما جَمَـعَ الحبيبَيـن اللقـاءُ

هكذا الوصف عند رياض، ما ان يجري فيه على النمط المألوف حتى يطفر به إبداعه إلى تعبيراتٍ شخصيّة لا تنتظم في سلكٍ من أسلاك الوصف التقليديَّة.

وللشاعر أفانين في إبلاغ التعبير منتهاه، فتلك التي لا تعرف أنّها حلوةٌ في أغنية الرحابنة يُطلب من الرسول الذاهب إليها ألاّ يوقظها على حقيقتها، وعلى مكانتها بين الجميلات، حتى لا يشغل لها بالاً ما زال غافلاً هادئًا، أمّا رياض المعلوف فيأبى إلاّ أن يفتح عينَي الجميل الذي يخاطبه على ما حباه الله من جمال:

آهِ لو تنظر في المرآة أو تعرف حالكْ لتبختـرتَ من المجـدِ وقبَّلـتَ خيالكْ

وهنا قوّة التعبير عن مبلغ الحُسْن الذي يتمتّع به المخاطَب حتى ليصلَ به الأمر، إذا أدركه، إلى درجة من الإعجاب بنفسه تدفعه إلى نرجسيّةٍ يقبّل معها خياله في المرآة.

ويعبّر الشاعر كذلك عن النزعات الخفيَّة لدى المرأة، ومنها اتّخاذها المواقف المتناقضة في آنٍ معًا:

عرضت مفاتنهـــا عليَّ وأعرضت فأكــاد من هـــذا النقيض أَضيْـعُ

وهي حقيقة يعرفها الشعراء ذوو التجربة العميقة مع المرأة، وقد لَمَسَها نزار قبَّاني في قوله عن ثغر معشوقته:

يريـــد ولا يريـــد، فيـا لثَغْـــرٍ على شطَّيــه يُحتَضَـــرُ الوضوحُ

يراودنـــي ويُنكـــــر مدَّعــــاهُ فأرجــــع والجــروح لها جــروحُ

كما عبَّر عنها أروع تعبير شاعر مصر علي الجارم في قصيدته التي سُمِّيت "معلَّقة العصر" عندما قال:

والنظـــرة البهمـــاء أفتـك بالفتى من لَحْـظِ ساجيــة العيــون وَقـاحِ

تغــري الفتى وتصـــدُّه لمحاتهــا فيحـــار بين تمنُّـــعٍ وسمــــاحِ

إلاَّ أنَّني أريد لرياض أن يظلَّ على توارد خواطر مع أمثال هؤلاء الشعراء دون تقليدٍ أو اتِّباعٍ وقع فيهما أحيانًا قليلة، مثله عندما اقتفى أثر الأخطل الصغير في وصفه للعليل في قصيدته التي رثى بها الشاعر الياس فيّاض:

كلّمـا ألحـــفَ السعـــالُ عليــه أطعــمَ المـوتَ قطعــةً من جَنانِــهْ

فقال رياض، في قصيدته "المصدور"، ما لا يخرج عن هذا المعنى ولا يخرج حتى عن طريقة صياغة البيت:

كلّمــا هـــاج صـــدره بسعــالٍ أطعـــمَ المـــوتَ لقمةً من رُفاتِــهْ

كما كنت أريد له ألاّ تكون "رومباه" معارَضةً خالصة لــ"سامبا" نزار قبَّاني، والمعارضة في شعرنا التقليديّ هي النسج على منوال قصيدةٍ معيّنةٍ وزنًا وقافيةً ومعاني، مثل قصيدة "يا ليل الصبُّ متى غدهُ؟" ومعارضاتها الكثيرة التي منها "مُضناكَ جفاه مرقدهُ" لأحمد شوقي.
فقد نحا رياض في هذه "الرومبا" منحى "سامبا" نزار حتى لَتحسبها إخراجًا جديدًا لها.

ويبقى رياض المعلوف، في عنوانه الكبير، شاعرَ الحبّ، فهو مهما كان نصيبه من حبيبه لا يُضاهى إخلاصًا في حبِّه. وصيَّته، بعد عمرٍ طويل، لن تكون سوى طلب الرضى ممَّن يُحبّ. فبين الوصيّات الطويلة التي يفوه بها المتأهّبون للرحيل، فتُضبط عن لسانهم مستهلكةً أضاميمَ من الورق، لن يزعج رياض كاتبه إلاّ بتدوين كلمةٍ واحدة:

وساعـــــةَ موتي إذا ما سُئلـــــــتُ: "أتوصي بشيءٍ؟" أجيـــبُ: "الرضى"

أوَأعظم من هذا الحبّ إلاّ هذا المُحِبّ؟

رياض المعلوف في "نفحات الرِّياض"

نُشرت في جريدة "الأنوار" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٠٢٦ – الأربعاء ٣٠ تموز ١٩٩٧.

ينظم الشعر كما يأتيه.. عفو الخاطر. فهو مثال الشعر المرسَل، المتروك على سجيّته. إنّه شعر الطبع لا التطبّع، وشعر البديهة لا المذاهب الشعريّة والمدارس.

وثق رياض المعلوف من سليقته الشعريّة، فأطلق لها الحبل على الغارب، غير مقيّد إيّاها بطريقة أو أسلوب، وغير واضع لها هندسة وتصاميم.

ولكن.. خلف هذه البساطة في التعبير يكمن استخراج لحقائق عميقة في النفس البشريّة وتصوير لأحاسيس تخالجنا جميعًا. فتجاربه يمر بها كلّ إنسان، وإنّما يعبّر عنها إنسان واحد هو هذا الشاعر، والمرآة العاكسة لها هي ديوانه "نفحات الرياض".

المرأة اللغز، وقد حارت بها الألباب منذ أن انحدر ضلع آدم من صدره ليصبح رفيقه وخدينه، هذه المرأة ها هي، بغرابتها ونقائضها، على شفا قلم رياض:

فطبــاع غريبــة وشـــذوذ، وهي تبكي حينًــا وحينًــا تغنّـــي

وإذا ما بعـــدت تطلــب قــربى، وإذا ما دنـــوت تهــرب منّـــي

وهي ما أن تبدي الهوى حتى تكتمه. إنّها عصيّة على الفهم، ويجدر استخلاص حقيقة رغبتها من بدوات تكاد لا تُلحظ وتلميحات.. لا من التصريح:

من كل ساحــرة العيـــون بطرفها، تبـــدي الهـــوى حينًا وحينًا تكتم

والمــرأة المغنـــاج يصعب فهمها، ومتى تحـــب من الإشـــارة نفهــم

خالصًا، في قصيدة أخرى، إلى القول:

هـــــذي هي الأنثـــى، بهـــــــا حــــــــارت بدنيانــــا العقـــــول

أمّا الحب فقد حاولت الشرائع على اختلافها تنظيمه محلّلة ومحرّمة، فما استطاعت ردع الإنسان عن اتّباع هواه عندما يعصف به. تأمر الشريعة ويأمر الحب، فلا يكون المطاع إلاّ هذا الأخير:

– *والحـــــب حكـــــم مبـــرم عنـــــه الهـــــروب فمستحيـل*

– *لا شيء يمنـــع بيننا في حبنـــا، فالحـــب يأمـــرنا ونحن نطيـــع*

ومهما كان الموقف من هذا التصرف، سخطًا أو رضًا، فالحياة سائرة في هذا الاتجاه لا تنثني عنه:

ألحـــــب هـــــذا شأنـــــه إن لام أو رضـــــــي العــذول

حتى ولو أخلص الإنسان النيّة بتغليب منعته الخلقيّة على ضعفه فما أسرع انهيار هذه المنعة، ومعها كل الرزانة والتعقّل، إذا ما تهالكت حواء عليه ودعته إلى اغتنام اللذّة:

قالت: "تمتَّـــع يا نجيَّ صبابتـــي"، أوَ أستطيـــــع، مع التعقّل، ردَّها؟

ولعلّ كلاًّ منّا، ولا حياء، وقد ظنّ "الثمار" بعيدة عن مطاله مع أنّ نيلها بالنسبة له هو كل السعادة، طار صوابه عندما استطاع "الوصول" وبلوغ منيته التي كان يحسبها حلمًا مستحيلاً، فانتابه شعور مَن حاز ما هو فوق التصوّر كارتياد الكواكب أو الانخطاف إلى الجنّة، وهذا ما عبَّر عنه رياض المعلوف بقوله:

أضعت صـــوابي وعقـــلي وقــــلبي وخلـــت بأنّيَ طلـــت الغمـــام

ومن الطبيعي، عند ذاك، أن يأبى انسلاخًا عمّا جاد به عليه الحظ، فيتشبّث بما جناه في سانحة فريدة من السوانح، وإذا هو كالطفل الذي يُطبق شفتَيه على ثدي أمّه بمثل الإصرار الذي يلقاه على ردّه عنه:

تشبَّث ثغري بنهدِك، إنّي   مثل رضيع ليأبى الفطام

والقبلة من خدّ الحبيب هي، طبعًا، غير قبلة الصداقة أو اللياقة. إنّها قبلة نهمة تشتاق أن تنهل وتغرف، وأن تقتطع، لو استطاعت، الوجنة التي انطبعت عليها وتعود ظافرة بها إلى الأبد، وما أصدقه تعبيرًا عن ذلك هذا البيت:

والخد ورد ضاحك متألق   وأنا بثغري كدت أقطف خدّها

أمّا إذا حال الظرف أو الامتناع دون رشف القبل فإنّ الشوق إلى التقبيل، والاندفاع الملجَم نحوه، يكونان بمثابة قبلة ضمنيّة نُفِّذت في القلب إن لم تُنفَّذ في الواقع:

ما بيننا كلمات حب تُمتمت   ويكاد ثغري دون لثم يلثم

وفي مشاعر المحبّين أنّ كلّ ما يعود إلى الحبيب حبيب مثله: حجارة بيته كما رائحة عطره، والنظر إلى أشيائه يتعدّى أن يكون مجرّد نظر، بل يكاد الناظر أن يلتهم هذه الأشياء بعينَيه ويأويها في المحجرَين، وهو ما أبدله رياض بتقبيله بالنظر حجارة البيت الذي يضمّ الحبيب بين جدرانه، ومَن قال إنّ العينَين لا تنوبان أحيانًا عن الشفتَين؟:

فأقبّل البيت الحبيب بناظري،   آوٍ إليه لأنّه مأواكِ

وكم من جسدٍ مشيقٍ يمرّ أمامنا متلفعًا بردائه، فتنطلق من ناظرَينا "أشعّة سينيّة" تخترق الرداء إلى ما يقبع طيّه، ونخال عندئذٍ أنّنا نشاهد خلقة الله مجرّدة من أوراق التين، فماذا من رياض المعلوف في مثل هذا الموقف؟:

فقوامكِ الممشوق رغم الثوب   في عيني تعرّى

والغادة الحسناء، في جلستها مع المعجب المفتتن، ليست جلسة إنسان مع مثيله. فلقد غاب منها كلّ شيء، في نظر هذا الأخير، إلاّ حسنها وبهاؤها، فأصبح يجالس الحسن بالذات الذي لم يعد يشاهد غيره.

وهو لا يعتبر نفسه نال شيئًا في هذه الجلسة، رغم متعة الحديث وحلاوة الجوار، ما دام لم ينل من عطاءات الحسن، إلاّ أنّه يظلّ يمنّي نفسه بنوال في المستقبل:

جالسـت حسنكِ ساعتَين فلم أنـل شيئًا، ولكـن بعـد ذلك ربّمـا

وبالانتقال من الحب والمرأة إلى مشاعر الحنان الأبويّ نجد الشاعر يمرّ بتجربة كلّ أب وأم إذ يمشي طفلهما أمامهما أو يزحف، فيشعران بأنّ قلبَيهما طفرا من موضعيهما وراحا يمشيان وراءه. لا بل أكثر من ذلك، فهما يرمقانه بأعينهما وكأنّه يمشي داخل هذه الأعين ولا يدب على الأرض. حقيقة نفسيّة صميمة عبَّر عنها رياض المعلوف ببيتَين يخاطب بهما طفله:

تمشي، فتتبعـك القلـوب تعلّقًا بك يـا رفيق الـورد والأغصان
ومشت خطـاك بخفّـة ورشاقة فكأنّمـا تمشـي على الأجفـان

كذلك عاطفة البنوّة تجاه الأم لها مكانها في أشعار "نفحات الرياض". فكلّنا، في حديثنا المتداوَل، عندما نتطرّق إلى عاطفة الأم لا نجدنا بحاجة إلى شرح، بل نختصر الكلام بقولنا: "إنّها أمّ"، واجدين في ذلك كفاية وغنية عن وصف ما يختلج في صدرها. ولم يغفل شاعر "النفحات" عن هذه الحقيقة فقال:

أمّـي، وأيـة لفظـة عـن كل معنى الحـب تنبـي!

وأخيرًا مَن منّا لا يدين بحقيقة أنّ عمار بيت أو خرابه يأتي عن يدَي ربّته، تلك المرأة التي تدير شؤونه؟ فالمرأة التي تهزّ العالم بيسارها فيما هي تهز السرير باليمين ما أحرى أن يكون بيتها الخاص رهن حسن قيامها على تدبيره، ورياض المعلوف حاضر لسكب هذه الحقيقة شعرًا:

فالبيت أنـتِ مـداره ومنـاره، بيدَيـكِ تعمـر أو تُهَـدّ الـدار

وهكذا يجسّد رياض المعلوف رسالة الشاعر، وهي أن يكون ضمير الناس، والمعبِّر بلسانه عن أحاسيسهم وأفكارهم، و"نفحات الرياض"، ديوانه الأخير، هو الجامع لهذه البوارق المستقاة من صميم الحياة.

مارون عبُّود والأدب السَّاخر

أذيعت ضمن حلقة حوار من "إذاعة لبنان"؛ ونُشرت في مجلَّة "النهار العربيّ والدوليّ" – السنة التاسعة – العدد ٤٨٦ – الإثنين ٢٥ – الأحد ٣١ آب ١٩٨٦.

نواحٍ ثلاث في أدب مارون عبُّود هي التي أعطته طابعه الفريد في أدبنا المعاصر وتؤمِّن له البقاء طويلاً دون أن يتخطَّاه الزمن.

إنَّه أوَّلاً ساخر كما هو معروف، ومع أنّ السخر ليس صفةً يتفرَّد بها عن سواه، إلاّ أنّه من نوعٍ خاصّ نستطيع أن نسمِّيه "السخر الضاحك".. الذي لا يماثله، ربَّما، إلاّ صنوه عند سعيد تقيّ الدين.

أجل، فليس كلّ سخرٍ ضاحكًا كما يُظَنّ. فقد يكون السَّاخر ساخطًا على الحالة التي يسخر منها، فتأتي عباراته السَّاخرة كالحمم وشواظ النيران، لا ضاحكة.. بل منفعلة محتدَّة. وقد يتهكَّم السَّاخر بلؤمٍ على ما أو مَن يستهدفه بسخره، فتأتي كلماته سامَّةً لاذعة، هدفها الوخز والتجريح، وإذا مازجتها الضحكة فهي ضحكةٌ صفراء. أمَّا مارون عبُّود فيسخر بمرح وخفَّة روح، صادرًا عن نفسيَّةٍ هازلة ترى الحياة من وجهها الحائد عن نصابه الصحيح، من الوجه "غير الجالس" إذا أردنا التعبير عن ذلك بلغة الكلام المتداول. وهو إذا نقد الآثار الأدبيَّة نقدًا ساخرًا هدفه التسديد والتقويم، إلاّ أنَّ نقده الاجتماعيّ يقف عند حدّ الدلالة على مواطن التخلُّف أو الخلل دون أن يكون داعية إصلاح.

على كلّ حال فإنَّ سخرية مارون عبُّود تدمغ طابع أدبه كلّه وليست كنقدات أمين الريحاني، مثلاً، التي تمرُّ من حينٍ إلى آخر في كتاباته دون أن يصطبغ أدبه عمومًا

بصبغتها. كما أنَّها – سخرية مارون – ليست من نوع الفكاهة الماجنة التي نجدها عند أحمد فارس الشدياق، والتي هي مجرَّد فكاهة لا سخرية من أوضاعٍ عوجاء، ولا من نوع السخرية الهادفة الموجِّهة كتلك التي نجدها عند عمر فاخوري.

إنَّ مارون عبُّود هو الأديب السَّاخر الذي أصبحت السخرية علَمًا على أدبه، وليس مَن ذكرناهم أعلاه ممَّن طغت هذه الصفة على طابع أدبهم بمجمله، وإنَّما السخرية عندهم ناحية من جملة النواحي الأخرى وليست الناحية الرئيسة.

وهكذا فمارون عبُّود وسعيد تقيّ الدين لا شريك لهما منذ الجاحظ في صفة الأديب العربيّ السَّاخر، وعلينا ان ننتظر أمثالهما في المستقبل.. لا أن نبحث عن أندادهما بين أدبائنا الماضين والحاضرين.

***

الناحية الثانية هي أنَّ مارون عبُّود، في خضمّ الموجة القائلة إنَّ اللغة الفصحى لم تعدْ لغة الحياة، إستطاع أن ينفي عنها هذا العجز بمزاوجتها مع اللغة المحكيَّة وتلقيحها بمفردات وأساليب تعبير مأخوذة من اللسان الشعبيّ، دون أن يلجأ إلى الكتابة بالعامية الصرف كما فعل بعض الأدباء المصريِّين أحيانًا. فمارون عبُّود ليس زجّالاً في النثر، بل هو أديب طوَّر اللغة الأكاديميَّة وأثبت مرونتها وقابليَّتها للتكيُّف مع الزمن، وهي أيضًا ميزة فريدة له بين جميع أدبائنا.

***

والناحية الثالثة، أخيرًا، هي أنَّ مارون عبُّود، لأنَّه استطاع أن يعطي أدبًا من صميم الحياة، وأن يبقي اللُّغة التي يكتب بها لغةً حيَّة، ظلَّ أدبه حيًّا في جيلنا، وسيبقى حيًّا مدى أجيالٍ قادمة، في حين يكاد رعيل زمنه من الأدباء والشعراء أن يصبح شيئًا من الماضي بعد طفرة التطوُّر التي شهدها أدبنا دفعةً واحدةً وتخطَّى بها صورة الأدب كما رسمها أدبـــاء العشرينات والثلاثينات والأربعينات. فالشَّاعــر اليوم في

العراق ليس الرصافي أو الزهاوي بل هو البياتي والسيَّاب، والأديب في مصر لم يعد المنفلوطي ولا حتَّى طه حسين، بل هو نجيب محفوظ ويوسف إدريس، والشاعر ليس شوقي بل صلاح عبد الصبور، وشعراؤنا في لبنان لم يعودوا الأخطل الصغير وأمين نخله بل أصبحوا أدونيس وخليل حاوي.

الياس أبو شبكة ما زال حيًّا، ولكن كظاهرة رومنطيقيَّة في مرحلة منصرمة.

وسعيد عقل ما زال حيًّا، ولكن ضمن أوساطٍ خاصَّة به.

ونزار قبَّاني "لحق حاله" بأن ركب الموجة الجديدة وراح ينظم على غرار شعرائها.

وشعراء المهجر، بعد تألُّق نجمهم زمناً، بدأت الأنظار تتحوَّل عنهم ولم يعد الاهتمام بهم كالسَّابق.

ومع تقدُّم الزمن ستبهت هالة جميع مَن ذكرنا أكثر فأكثر، في حين نرى الاهتمام بمارون عبُّود يتجلَّى عند دعاة الأدب الملتزم أنفسهم الذين كانوا وراء الانقلاب الذي غيَّر وجه أدبنا وشعرنا، لأنَّهم وجدوا في أدبه كل العناصر التي يتوخُّونها من تركيزٍ على الإنسان، والالتفات إلى حاجات المجتمع وتصوير البيئة المحلِّيَّة، وهي العناصر المرافقة دومًا لأهل أيّ عصرٍ كان، وبالتالي تجعل الأدب الغنيَّ بها يعيش إلى ما لا انقضاء.

الجناية المثلَّثة على أنطون قازان

أُلقيت من "إذاعة لبنان" ضمن حلقة حوار، ثمّ نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٧٤٣ – ١٦ – ٢٣ آذار ١٩٧٨، وضمَّها في ما بعد الجزء الخاصّ بما كُتب عن أنطون قازان من أجزاء مجموعته الكاملة.

جنى العمر عليه، فانتهى حيث سواه لم يبدأ. وجنت المهنة على عطائه الأدبيّ، فحلَّت المقاطع القصيرة محلّ السحبات الطويلة النفَس، ومع ذلك فقد أودعها، غنًى ودسامةً، ما تفتقده المطوَّلات، وكانت هي التي خلَّدته.

وجنت جماليّته الخارقة في التعبير على مضمونه العميق، فظُنَّ أديبَ لفظٍ منمَّق، مع انّه، في الحقيقة، أعطى على الدوام شيئَين: المعنى الجليل.. في أبهى الحلل.

ألا قاتل الله جمال الخلقة كم يصرف البال عما وراءها؛ فهل حُتِّم على الفكر الوزين ألاّ يسكن القالب الرائع؟ هل قُدِّر للمعنى الراجح أن يرتدي باهت الأثواب حتى يُستجلى من خلالها؟

لقد كان أنطون قازان يعشق الذين استطاعوا أن يجمعوا عاليَ الفكر إلى حلاوة الكلمة، فحقَّق ذلك حتى في لوائحه ومرافعاته القانونيّة، إذ كانت تجمع بين الغوص في أغوار القانون والسكب المؤنق الحاليْ، ممّا أحلَّه بين "أدباء المحاكم" منزلةً رفيعة.

ومثلما غشَّت ديباجته الفريدة على محتوى كتاباته، فظُنَّ مجوِّد عبارةٍ وحَسْب، وجد البعض في صفاء مادَّته، وخلوّها من الغموض والتشوُّش، ما جعل شعره وأدبه "عقليَّين" يفتقران إلى مقوِّمات الفنّ.

والواقع أنّ شعر قازان ونثره يقتربان من أن يكونا عقليَّين لما فيهما من منهجيّة المحامي، إلا أن العقلانيّة لديه تتجلبب بجلباب تلك الديباجة الرائعة. ومن هنا ذلك التزاوج عنده ما بين الفكر والصياغة العالية، حتى جاءا كاملَي العدَّة الفنيّة وإنّما دون الأثيريّة والعوالم المسحورة المعهودة في إنتاج طبقة معيَّنة من الأدباء والشعراء.

لقد عرفنا "الصحوَ" في أدب قازان وشعره حين كان يسود الاعتقاد بأنّ الضبابيّة والخَدَر حليفان ملازمان للجمال، وبأن العقل يُفسد الفنّ بما يخلع عليه من جفاف المنطق، فجاء أنطون يُثبت أنّ الطُّرَف بنات الوعي بمقدار ما هي بنات السُّكْر والحُلم، وأن السِّحْر طوع اليد المبدعة القادرة أيَّ سبيلٍ توسَّلت إليه.

إبن "الزوق" هذا الذي أطلعته بعد أبي شبكة أخذ عن سلفه الراية بجدارة ولو اختلف بينهما طابع الشعر. الأوّل أمدَّ كهرباء الشعر بخطٍّ من التوتر العالي، والثاني نحت من اسم بلدته "تزويقًا" لقريضه المؤنق. وللزوق، بعد، أن تتيه على القرى والمدائن بمَن أنبتت، وأن تباهي العالم بصنوٍ لبودلير في العنف والتمزّق وضريعٍ لفلوبير في هندسة الجمال.

***

سطوعه كان خاطفًا في مثل وهج العبقريّة، سرعان ما أعقبه انطفاء أسدل ليلاً على سماء الأدب والشعر في لبنان.

لقد ورد قازان حلبة الأدب كأنّما على ظهر جوادٍ مطهَّم، فشكَّ فيها علَمه بسرعةٍ ثم قفز إلى صهوة جواده وراح يطوي وراءه المسافات.

تسليمه علينا كان وداعًا، إلاّ أنّ زورته العاجلة لدنيانا أحلَّته مكانةً لن يحرزها أحدٌ بعده: هكذا الحضور المالئ العيون والنفوس.

عرفته على حقيقته شلَّة من أصدقائه في البدء، إذ كانت تُعقد لديه مجالس يكون فيها

كوكب الحلقة، مجالس أعادت عهد "الصالونات الأدبيّة" إلى أيّام عزّه وزهوه.

ولمّا أطلَّ على النشر اتّسع نطاق حلقة المعجَبين، إلاّ أنّه ظلَّ محاميًا في الدرجة الأولى، وما فرض نفسه أديبًا يُحكى عنه عندما يُحكى عن أمراء الكلمة في لبنان إلاّ عندما ألقى رائعته "يا بائع الورد" في مهرجان تكريم الأخطل الصغير. منذ ذلك الحين غدا قطب كل مهرجانٍ أدبيّ، تتغيَّر جميع الأسماء بين الواحد منها والآخر ولا يتغيَّر هو.

المكانة الأدبيّة السامقة جاءته، إذًا، دفعةً واحدة، فبين ليلةٍ وضحاها انقلب أنطون قازان من كاتبٍ تختلف فيه الآراء إلى أديبٍ تنزل قيمته الكبيرة لدى الجميع منزلة المسلّمات. أمّا حقيقته الصميمة فهي تلك التي لمسها أخصّاؤه منذ البدء، أي أنّه ذو "خامة" أدبيّة نادرة.. بحيث أنّ نَيله المكانة التي احتلَّها كان بمثابة إعطاء ذي الحق حقّه بعد إمساكه عليه زمنًا، كان بمثابة إنصافٍ متأخر.

وميزته أنّه، في نتاج قلمه، لم يكن يفصل ما بين أثرٍ يكتبه للبقاء وبين كلمةٍ عابرة يخطّها بناءً على طلب أو يبعثها رسالةً لصديق. فكل ما طلع من شباته يتسم بميسم واحد، حتى غدت الديباجة القازانيّة كالرائحة التي تدلّ على صاحبها فلا يخطئ بشأنها مَن أُرهفت حاسَّة الشمّ لديه.

وكانت "ملوكيّة الطبع" صفةً مُكْمِلةً للأدب في عرفه، فلا يحترم من الأدباء إلاّ مَن صَفَتْ روحه صفاءَ شعره فكلّ شيءٍ في شخصه على انسجام.

في حديثٍ بيننا، مرّةً، قال لي: "لماذا يتغافل بعض النقّاد عن الجوانب الموفَّقة في الأثر الأدبيّ ويركّزون على ما فيه من هِنات؟ لو كانت الحقيقة رائدهم لأنصفوا ووازنوا بين ما للأثر وما عليه، إلاّ أنّهم يبحثون، بفتيلٍ وسراج، عن مواطن الزلل لإبرازها، إنّها أزمة الملوكيّة في الطبع".

***

أنطون قازان.. عقل متفوّق في جميع المجالات، دانت له الرياضيات الصعبة والعلوم المعقَّدة كما ذلَّل الثقافات واللغات. لقد كان يسوح في دنيوات الفكر والمعرفة كالقائم بنزهةٍ علمية، إلا أنّ هواه عطفَ به إلى الأدب والقانون، فكان ناثرًا وشاعرًا مترف العبارة، سيّد أناقةٍ وذَوق، على قصدٍ بعيد المرمى وغنيٍّ باللُّمَع الذهنيّة، كما كان محاميًا محيطًا بأطراف العلم الحقوقيّ على اقتدارٍ في تطويع المادة القانونيّة لصالح القضيّة التي بين يدَيه.

قلت فيه مرّةً لدى تقديمي إيّاه في محاضرة:

"محاضرنا الليلةَ معروف في الأوساط بأنّه محامٍ وأديب، لكنَّ مَن عرفه مثلي عن كثب يعرف أنّ الله خلقه ليكون كلَّ شيء فاكتفى هوَ بهاتَين الصفتَين.

هذا قول لو قلته في غيره لَنُسبَ إلى المبالغة، ولكنّني لا أتكلّم جزافًا؛ وأرجو ألاّ تعتبروا كلامي من باب الدعاية ليس لأنّه لا يستحقّها بل لأنّه يُجَلُّ عنها.

وهوَ إذا كان محاميًا محترفًا فإنّه، بالمقابل، أديب في أوقات الفراغ. وإذا عرفتم كم أطلعت أوقات الفراغ هذه من روائع، سواء في نثرٍ مرفَّه العبارة أو في شعرٍ توفَّر عليه الملهَم والمعلّم معًا وقد اجتمعا في شخص، حُقَّ لكم أن تتساءلوا: إذا كانت هذه هي الهواية فما عساه كان الاحتراف؟!"

***

هذا هو أنطون قازان كمحامٍ وأديب، أمّا كإنسان فقد صاغ أمنيته في الحياة أن تُختصَر سحابتها لقاءَ استجابة رغبةٍ له فيها، فهي عند ذاك رحبةٌ مديدة ولو ضاقت فسحتها في الواقع:

حســـبُ الحيـــاة رحابـــــةً أن تُستجـــــاب وتُختصـــــر

رؤيا ملهَمة أُنبئَ فيها بحلول أجَله باكرًا، فكأنّه كان يقرأ في لوحٍ مرسوم، أو كتاب

منشور. ولا نغفل عن المقدرة، في هذا البيت الجاري على أقصر البحور، على استيعاب المعنى العريض بكلماتٍ معدودات.

والآن بعد غيابه، وفيما أحاول مع سواي أن أتعزّى عن فقده بشتّى الوسائل، أجدني لا أملك إلاّ أن ألتفت إلى مستقبل الكلمة الحلوة في أدبنا ويدي على قلبي.

أنطون قازان الناقد

أُلقيت في حلقة دراسيّة أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" في قاعة محاضرات جامعة سيدة اللويزة NDU يوم ٢ نيسان ٢٠٠٩، وسيضمّها كتاب يصدر عن الجمعيّة.

لم يكن أنطون قازان، في اتجاهاته الأدبيَّة، ناقدًا محترفًا، أي ناقدًا متخصِّصًا يتناول الأثر الأدبيّ بتحليل أكاديمي يفصّله مجزِّئًا إيَّاه إلى نواحيه كافَّة: المبنى، المعنى، الصورة، العاطفة، الموسيقى، الجزالة، البلاغة، الطبعية أو النحت، الصدق أو التكلّف، الاتّباعية أو الابتكار، الوضوح أو الغموض، وما إلى ذلك من عناصر الأثر المنقود، بل إنّ نقده يصحُّ نعته بالنقد الانطباعيّ الذي يقول في الأثر ما انعكس في شعور الناقد عندما قرأه، وذلك بصورة إجماليَّة لا تشريحيَّة، حتى إذا أشار إلى وجوه معيَّنة فيه ألمح إليها إلماحًا دون توقُّف عندها وتفصيل. وهو على كلّ حال يسوق نقده في قالبٍ فنيّ عُرفت به العبارة القازانيَّة، لا بالأسلوب التقريريّ المدرسيّ كما يُقتضى في الدراسة الملتزمة الأصول العلميَّة.

ولمَّا كان معظم ما كتبه أنطون قازان عن الأدباء والشعراء جاء بمناسبة حفلات تكريميَّة أو تذكاريَّة لهم، أو تقديمًا لهم في محاضرة أو أمسية، فلم يكن هذا الموقف بالظرف الملائم لكشف عورات هؤلاء الأدباء أو الشعراء في حال وجودها، بل كان عليه أن يُشيح عن نواحي الضعف لديهم ليركِّز على ما وُفِّقوا فيه، حتى إذا اضطُرَّ أن يشير إلى كبوة أو كبوات فعل بنعومة ولباقة، بل بلياقة الإنسان المشْبَع من أدب السلوك.

إسمعه يقول عن رشيد أيُّوب: "لست أدري ما يلذّ بهذا الشاعر. هناك مَن فاقه تجديدًا، وبزَّه طاقة شعريَّةً هدَّارة، وامتاز عنه صياغةً وإتقانًا، وعلى هذا فهو جميل".

هكذا يضع أنطون قازان الشاعر الذي يتكلَّم عنه في موضعه من القيمة والمستوى دون أن يُنكر عليه، في النتيجة، الشاعريّة والجماليَّة. إنه يكسر ويجبر، يضرب ويستلقي.

ومثل ذلك قوله عنه: "لئن فاته اندفاع الشلاَّل في فيضه فلم تفته عذوبة الجدول عند انسيابه. وإذا قلَّت الصناعة في شعره ففيه جمال، إنَّه شاعر". ويقصد بذلك أنّه شعر حييّ متواضع، حلَّت فيه العذوبة والرقّة محلّ الطاقة الشعريّة الفوّارة، والصوت الحنون الشجيّ محلّ التوتّر العالي، فكأنّه لحن الناي والشبّابة إزاء السمفونيا والكونشرتو.

وعندما ينظر في أدب واصف البارودي يركِّز على الناحية التوجيهيَّة الإصلاحيَّة في كتاباته، ملتمسًا له العذر في بساطة أسلوبه بكونه يتوخَّى إيصال الرسالة، قائلاً: "إنّ البساطة التي تميَّز بها في كتاباته هي من مقوِّمات الأدب التوجيهي الذي يضحّي في سبيل الغاية بكثير من مغريات السُّبُل". وهكذا فقد أصبحت الروعة، في عُرف أنطون، مُضحَّاةً من أجل الفكرة، دون أن يغفل مع ذلك عن نعت بساطة واصف البارودي بالحلوة والتي بلغت حدَّ الصفاء؛ كلّ هذا حتّى لا يقول صراحةً إنّ ذلك قصارى ما يستطيعه هذا الكاتب في مجال التجويد الأدبيّ.

أمَّا إذا كان الشاعر أو الأديب يثير إعجابه فلا تسل عمّا يُسبغ عليه من عبارات الإعجاب. ها هو يتحدَّث عن سعيد عقل: "قابض على الشعر، فالشعر معه وسيط ساحر"، والوسيط هنا هو الـــ *medium* الذي يُظهر فيه الساحر أثر سحره. ويتابع عـــن سعيد: "جامع لشتَّى وجوه الجمال، سبَّاق، مَرخيٌّ العنان إلى الجدَّة. لَكَم حُمِّلَت

اللفظة عكس مدلولها بمنتهى البراعات، تعلن من فورها عن شاعرٍ ضخم. يُروعكَ بالجمال البكر. إنّ في كأسه نقاءَ الصباح، وفي مائه طعمَ الورد، وإذا كان الشعر سبْقًا وتصعيدًا فسعيد عقل كلُّ الشاعر".

مع أمثال سعيد عقل يتخلَّى أنطون عن التحفُّظ، فيُغدِق المديح على استرسال. ولكنَّه مديح صادق، يعبِّر عن موقفه الضمنيّ تمامًا، إذ لو لم يكن على اقتناع كلِّي بما يقول لكان درهمَ عبارات الاعجاب كما فعل مع رشيد أيُّوب والبارودي. ففي عرفه أنّ المبالغة من أطرف مصادر السخرية. فالاعتدال جدِّية، أمَّا الغلوّ فتهكُّم بحدّ ذاته. ولكنَّ التحفُّظ، والمآخذ، والاستدراك تظهر جليَّةً في ما كتب عن أدونيس. إنَّه يؤمن بشاعريَّته، يؤمن بغنى رصيده منها، إنَّما يرى أنَّه فرَّط بهذا الرصيد فيقول: "يا ليته كان في شعره أكثر احتفاظًا بالقيَم الجماليَّة على وفرتها في إمكاناته. فلقد أُعطيَ هذا الشاعر حسًّا رهيفًا، ونَفسًا شعريًّا لم يحافظ عليه. فأخاله يتعمَّد تكدير هذا النَّفَس في كلّ مرَّة شاء جريًا أو حنَّ إلى انطلاق؛ فبينما ترى الانطلاقة الشعريَّة عنده على ارتياح وامتداد.. تُحسُّه ينحرها نحرًا على قهرٍ وتعمُّد".

صراحة تصل إلى حدٍّ القسوة لم نعهدها في سائر ما كتب أنطون قازان. ولعلَّه أخذ حريَّته في هذا الكلام لأنَّه لم يكتبه ليلقيَه في احتفالٍ تكريميٍّ للشاعر تُراعى فيه حرمة المناسبة، إذ مرَّ في كلمته هذه عن أدونيس في سياق استعراضٍ شمل شعراءَ آخرين: نزار قبَّاني، عبدالله بشارة الخوري وميشال طراد.

حصيلة القول إنّ أنطون قازان لا يصادم مباشرةً ولا يقول للواحد أعورَ بعينه، ولكنَّه لا يُمسك عن إبداء الرأي الجارح في أحاديثه الخاصَّة، ولي من هذه الآراء في جلساتي معه زاد وفير. كنَّا مرَّةً في حديث عن حقوقيٍّ شاعر، وأنطون محامٍ يبدي رأيه في رجال القانون كما يبديه في الشعراء والأدباء، فقال عن هذا الشخص الذي عمل أيضًا في السياسة وأصبح سفيرًا ثمّ نائبًا ووزيـــرًا: "إنَّه يحمل الدكتوراه

في الحقوق وليس بمحامٍ، وسفير وليس بديبلوماسيّ، ونائب ووزير وليس سياسيًّا، وينظم الشعر وله فيه دواوين وليس بشاعر"، وهكذا عرّاه من كلّ صفةٍ حسنة ولم يُبْقِ فيه شيئًا لله.

وعن حقوقيٍّ آخر.. يحمل شهادات عالية في القانون والعلوم السياسيَّة والعلاقات الدوليَّة فضلاً عن إجازةٍ في الآداب، ويذكر هذه الاختصاصات تحت كل توقيع من تواقيعه، يقول أنطون إذا سُئل رأيه فيه: "هذا، في تعدُّد نعوته وألقابه، يشبه يوسف الغلبوني الذي كان رئيس جمعيَّة دفن الموتى، وعضوًا في جمعيَّة طوبيَّا البارّ، ومشاركًا في أخويَّة الميتة الصالحة وأخويَّة الحبل بلا دنَس، وجمعيَّة الرفق بالحيوان".

هذا هو أنطون قازان الناقد: نعومة دون مواربة على المنبر، وصدق في كلّ حال، وصراحة قاسية في مجالسه الخاصَّة على أساس أنَّ "المجالس بالأمانات".

أنطون قازان الشَّاعر

غير منشورَة سابقًا.

أنطون قازان.. كنتُ أوّل مَن لمس ما يخبّئه من مواهب، عندما كان يقرأ لي شعره إذ أعرِّج عليه عند خروجي من مدرستي في معهد الرسل بجونيه، حيث كان بيته في محاذاة مدخل المعهد.

هناك كنت أسمع منه قصائد بينها تلك التي مطلعها:

طفـــح الهـــوى فتدفَّقي يا كاسي، لا أنـــتِ واسعـــةٌ ولا أنا حاسي

وهي قصائد أغفلها جامعو ديوانه بعد موته، أو استغنى هو عنها.. لست أدري.

إذ ذاك لم يكن أنطون قد وجد طريقه بعد، هذه الطريق التي تمثّلت في تلك القطع النثرية التي تضمَّنها كتابه "أدب وأدباء" في جزئَيه، والتي تُعتبر من روائع النثر الفنّي في أدبنا المعاصر، وهي الطريقة التي قرَّر سلوكها نهائيًّا بعد الضجّة الفائقة التي استُقبلت بها مقطوعته "يا بائع الورد" التي ألقاها في مهرجان مبايعة الأخطل الصغير بأمارة الشعر وعمِّد أنطون على أثرها أديبًا كبيرًا.

إلاّ أنّني، على إعجابي بنثره هذا، الذي كان ذا ميسم خاصّ يُنبئ فورًا بصاحبه، ظللت على حبّي لقازان الشاعر، فكان أوّل ما فكَّرت فيه، عند تأسيس مجلّة "الرسالة" وإسناد رئاسة تحريرها إليّ، ألاّ يخلو عددها الأوّل من قصائد لأنطون. وهكذا كان، فنشرت له إذ ذاك:

غرست يـــدي وجنى الـــورود سوايا فجنـــــت على قلبي الجريح يدايــــا

مع قصيدتَين أخريَين.

ولم يمرّ إصراري على إبراز أنطون الشاعر دون مزعجات، إذ كان فريق من أسرة التحرير وبينهم شعراء معروفون، يرون شعره عقلانيًّا جدًا حتى وصفوه بأنّه "شعر محامٍ"، بينما كنتُ أرى أنّ الالتماعة الذهنيّة في شعر أنطون لا تُفسد عليه الشاعريّة، بل على العكس تغنيها وتعمّقها.

فهو عندما يقول عن لحنٍ موسيقيٍّ سمعه:

نغـــــمٌ يذكّـــــرني حبيبًا غابـــــرا،   ما أوجـــــع الأسماع بتـــــنَ نواظرا

نرى أنّ العمق النفسانيّ الذي يتجلّى في تحوُّل اللحن إلى صورة أمام عينَيه لأنّه مقترنٌ في ذهنه بإنسانٍ حبيب إلى قلبه، هذا العمق لا يناقض الشعر، بل هو هنا الشعر بالذات، خصوصًا وأنّ أنطون عرف أن يُفرغ المعنى بقالب فنّي أبعده عن جفاف المنطق كا لو كان يتحدّث بلغة علم النفس.

وفي مقابل نعت شعره بالعقلانيّة وُجد، على العكس، بين أقرب المقرَّبين إليه، مَن يرى في نثره زخرفًا فقط يفتقر إلى البُعد الفكريّ المفروض وجوده عند أمثال أنطون ممَّن ترفد موهبتهم ثقافة واسعة. ولكنَّني، هنا أيضًا، أرى أنّ الجماليّة الطاغية على هذا النثر هي التي حجبت نوعًا ما فيه من غوص على لبّ الأشياء، ولولا هذه الروعة في التعبير التي تستقطب كل انتباهنا لكنّا وجدنا خلف الديباجة القازانيّة أنطون المفكّر والمثقّف مجسّدًا في كتاباته.

أنطون قازان لم تعد اليوم تختلف فيه الآراء، فقد أصبح مسلَّمًا به أميرًا من أمراء الشعر والنثر، كما كان مسلَّمًا به منذ البدء قانونيًّا شهد له أئمَّة رجال الشرع، واعتمدوا أبحاثه في هذا المجال كمراجع يُستند إليها في المسائل القانونيّة الشائكة، والعُقد الصعبة التي لم يوصَل بها بعدُ إلى حلّ.

روعة الديباجة في أسلوب كرم ملحم كرم

أُلقيت باسم "جمعيَّة أهل الفكر" في مهرجان كرم ملحم كرم في جامعة إنديو – دير القمر، وتضمَّنها من بعد كتاب أصدرته الجامعة.

يأبى كرم ملحم كرم أن نقول فيه إنَّه من أوائل مَن أدخلوا القصَّة والرواية إلى الأدب العربيّ الخالي من هذه اللونين. فله، في مجلَّة "الكتاب" المصريَّة، مقالة يقول فيها: "القصَّة، هذه النبتة اللدنة الساق في أدب الضادّ، ليست دخيلةً على هذا الأدب في عهد البعث الطالع. فإنّ لها في خزائنه دعائم وطيدة الأسّ، ناعمة بالبقاء. فما جئناه بالجديد ونحن نعالج هذا الفنّ الفسيح الجنبات وقد استظلّ منه أدبنا التالد دوحةً معطاء".

ويستطرد كرم مستشهدًا بـــ"كليلة ودمنة" التي هي في رأيه "أقاصيص كيفما قلَّبناها وقعنا على الفنّ القصصيّ نابضًا في صميمها. فهي مثال تامّ الصنعة في الحبك والأداء. إنَّها لمتعة كلّ آنٍ ومعجزة كلّ زمان، وقد عصب بها ابن المقفَّع جبين الأدب العربيّ وهي الطافرة إلى أسمى قمَّةٍ في البيان".

وينتقل من "كليلة ودمنة" إلى "ألف ليلة وليلة"، تلك التي أُعجب بها حتَّى سمَّى مجلَّته الروائيَّة باسمها، فيقول: "أقاصيص" "ألف ليلة وليلة" تحمل من قوَّة الخيال منتهاها. ففي وصفها ابتكار خصيب، والشرق بأجمعه يختلج فيها. وليس لمخيِّلة غير شرقيَّة أن تتمخَّص بها وقد احتشدت فيها توابل هذا الشرق وحوامضه، وأفاويقه وأفاويهه"، متابعًا: "وهذا اللون المخضَّبة به متأصِّل في أجواء فارس والهند. فالواحد من أبنائها يُطربه أن يعتلي أجـــواء الغمائـــم ويحلِّـــق في مسابح الغيوم. فهو من عشَّاق اللهو

الساهي ومن طلاَّب الحلم المجنَّح. وقد صاغها كلامًا قاصٌّ منمَّق الذهن، وأقام منها فنًّا أقبل على وشيه ذوو المخيِّلات الفساح".
ما أكثرتُ من الاستشهاد بأقوال كرم في القصَّة العربيَّة القديمة إثباتًا لرأيه فيها، بل لتلحظوا معي صوغ العبارة المفضية بهذا الرأي، وقدرتها على رسم الأجواء التي يريد أن ينقل إليها القارئ وقد وضعه، ببضع كلمات، في مسارح الشرق البعيد، حيث التوابل والحوامض، والأفاويق والأفاويه، تاركًا القارئ يتابع التخيُّل من عنده متمثِّلاً الأفيال والهوادج، والأفيون والنراجيل، وأعواد الندّ والصندل، والمُرّ واللبان.
كرم ملحم كرم قلتُ فيه ذات مرَّة إنَّه لا يعيبه اعتماده التاريخ والحادثة الواقعيَّة موضوعًا لقصصه دون الخَلق في كثير من الأحيان، فالقصص والروايات في كلّ أدب تستوحي الواقع العامّ إن لم تصوِّر حادثةً بعينها، أو تنهل من التاريخ مُحَلِّيةً إيَّاه بشيءٍ من التصرُّف والخيال.
إلاّ أنّ كرَمًا يعوِّض عن الخَلق بديباجةٍ في أسلوبه قلَّ أن ارتقت إلى مثلها غير أقلام "المعلِّمين" في صناعة الإنشاء العربيّ، وهذا الترف البيانيّ ليس بالقليل في عهدنا الذي أسفَّت فيه اليراعات إلى ما دون الركاكة، وغدت هناك "تكعيبيَّة" في الأدب تعادل ما في الرسم وأكثر.
هذه الديباجة.. أظنُّكم استشعرتموها في ما سقتُ إليكم من كلام كرم حول القصَّة في ماضي أدبنا. وسأزيدكم منها شواهد من رواياته، وأوَّلها مطلع رائعته "دمعة يزيد" وهو يصف فيه الخارجيّ المهرول لاغتيال معاوية بن أبي سفيان إنفاذًا لقرار الخوارج باغتياله وعليًّا وعمرو بن العاص بسبب خديعة التحكيم في أمر الخلافة وخضوع عليّ لهذا التحكيم المخاتل:
"مَن الضارب كبد الرمال الخانعة الغُبر على بعيره الأسمر السَّبوح، الملتفّ بعباءةٍ كلون الرماد، والمعتمّ بلفافةٍ سوداء مفتولة كالطوق؟ مَن هذا المكحَّل العينَين بالإثمد،

المستطيل الوجه على بياضٍ لوَّحته الشمس فاكمدّ، الطرير الشاربَين، السبط العذار، الحانق النظرات.. كأنَّ له عند دنياه ثأرًا"؟

هكذا يدخل كرم موضوعه، فمَن يقرأ هذا الاستهلال ولا ينشدّ إلى اخضلال عبارته ويتشوَّق إلى المزيد من هذه الحلاوات؟

وفي صلب الرواية هذا المقطع الخضِل الريَّان، وهو ليس أكثر من نموذجٍ عن مجملها، فلو شئتُ لأوردتُ منها ما يأتي على آخرها. يقول كرم:

"ما رفرفتْ عينا يزيد على الغمائم السُمر الناشرة على الأفق أذيالها، جُلّ ما حفلَتا به البحث عن دارٍ من دُور دمشق البليلة تكاد تغرق في أسراب الحَور الضاربة بعالي سيقانها ضفاف بردى المرنَّح الأعطاف، وقد غزر ماؤه، وطمى تيَّاره بصخبٍ وإزباد. فهناك تقيم أرينب بنت إسحق، شاغلة الفتى الأمويّ الكريم النِّجار. لقد هالته نفرتها منه، مع أنَّ الحِسان يُقبلن إليه خُفافًا وهو في ريّق العمر، وعلى بسطة كفٍّ، وكم صدَّ من حِسانٍ، وغالظَ فتياتٍ، ولديه منهنَّ بقدر ما شاء. وما وقف به المطاف عند فتاة غير أرينب، فقد شغلته الآسرة حتى عن نفسه. وزاده إعراضها عنه شغفًا بها، وكلَّما انقضى الزمن تفاقم في يزيد الهيام، وتضرَّمت الحرقة على مديد لظًى، وجامح أوار.

ورامَ أن ينسى، فما أسعفه قلبه في النسيان. فهو صريع العين الوسيعة، الدعجاء، والهدب المستطيل، الرشيق الرفَّة. لقد فتنته الخمرة والمرأة، فيرشف من تلك، وينهل من هذه، حتى لا يطيق، وقد ثمل بنشوتَين: نشوة الكاس، ونشوة الجمال".

يقينًا أنَّ شخصًا من العامَّة إذا أقبل على قراءة هذه الرواية لشغله منها، كما يشغل قرَّاء الروايات الغراميَّة والبوليسيَّة، معرفة نهايتها ومصير أبطالها، ولكنَّ قارئًا ذوَّاقة، شفيف الإحساس بفنّ التعبير، ليستعيد هذه المقاطع مَثْنى وثلاثًا لا يستعجل الختام، وإذا تقدَّم في القراءة فللوقوع على أمثال هذه الكرائم من أفانين التعبير.

ومن مفاتن قلم كرم هذا الوصف للطبيعة.. من روايته "الشيخ قرير العين": "الأزرق الرجراج بساط ممتدّ الرحبة، متَّصل الأطراف بالأفق حتى ليختلط البحر بالسماء، فتقف العين حسيرةً عن إدراك منتهى الزرقتَين، كأنَّ السماء والماء دفّتا كتابٍ على وحدة في المتن واللون، إنشقَّتا عن مباهج الأرض المنمَّقة السطور، المبرقشة الكلمات".

ومثّل بلاغته وبيانه قوَّة التصوير لديه. معاوية بن أبي سفيان سيِّد الدهاء السياسيّ في تاريخ العرب، فكيف هو، من هذا القبيل، على شفا قلم كرم؟:

"ليس كابن هند في التصنُّع والتلوُّن وفي وجهه أقنعة تلو أقنعة ينتضي منها، في أقلّ من التماع الشرارة، أيَّ قناعٍ شاء. فالغاضب يُمسي، في رفَّة عين، راضيًا، والضاحك يبكي في ما دون الإيماضة، والجازع يطفر، في رمية اللحظة، إلى الجبروت".

أخالكم قابلتم معاوية وجهًا لوجهٍ عبر هذه السطور، ورأيتموه يخلع قناعًا ويلبس غيره كما تُبرق الصوَر كلٌّ منها في لمعةٍ خاطفة على الشاشة الصغيرة.

أمَّا صفيَّة، إبنة معاوية، فقد لاح فيها، على لسان كرم، الذكاء والإقدام والصباحة. فهي "على هَيَفٍ، ووثبة خاطر، ينطق فيها الجمال الأَنوف، المتلألئ بنبل السلطان، فكأنَّها درجتْ في الأقمطة ابنة خليفة، والوقار نجيُّها منذ أطلقتْ صرختها البكر".

فهل أقوى تصويرًا للنفسيَّة الملكيّة عند سادة القصور من أنَّهم درجوا في الأقمطة ملوكًا، وجلببهم وقار المُلك منذ أطلقوا صرختهم الأولى؟!

كرم ملحم كرم.. قرأتُه أسبوعيًّا في مجلَّته "ألف ليلة وليلة" وأنا في اليفاع، فعرفتُ من خلالها كيف تكون الصياغة البيانيَّة في الأدب، وأدركتُ أنَّ الحبك المتكوكب على بعضه في العبارات، على طريقة أمين نخلة مثلاً، ليس ضروريًا للكتابة الأنيقة". فأسلوب كــرم من النوع المرسَل، ليس محبوكًا حبكًا، ومنضَّدًا تنضيــدًا،

ومصمَّمًا تصميمًا هندسيًّا، ولكنَّه لا يقلّ عن ذاك حُسن وقوعٍ في الذَّوق.
واشتقتُ إلى معرفته بعد أن عشقتُه كاتبًا، حتَّى صحَّ لي ذلك برفقة الأديب الدكتور زكي المحاسني، وكنتُ قد خضتُ عالم الكتابة. فقدَّمني المحاسني إليه بقوله: "الأستاذ جان كميد، وهو يقول إنَّه تتلمذ على أسلوبك"، فأجابه باعتداد: "ليس وحده، فالكثيرون من كلّ الأقطار العربيَّة تتلمذوا على قلمي"، كان هذا قبل أن يموت كرم بسنةٍ من الزمان.
ألا سقيًا لعهد كرمٍ وأضرابه ممَّن كانت تدور كلماتهم على الألسن كأنَّها قِطَع السكَّر أو مزيز الشراب، وتبًّا للموت، خاطف البنانات المرطَّبة بالمداد المعطَّر.

الشَّيخ خليل تقيّ الدين في القليل الذي أعطاه

نُشرت في مجلَّة *NDU Spirit* الصَّادرة عن "جامعة سيِّدة اللويزة" – العدد ٣٥ – كانون الأول ٢٠٠٥.

برز اسمه كبيرًا منذ البدء عبر منشورات "دار المكشوف" لصاحبها الشيخ فؤاد حبيش، مع شلَّة من الأدباء تحلَّقوا حول هذه الدار كان منهم الياس ابو شبكة وعمر فاخوري ورئيف خوري ومارون عبُّود وصلاح لبكي وتوفيق يوسف عوَّاد. وقد صدر له عن هذه الدار ثلاثة كتب، إثنان منها مجموعتان قصصيَّتان هما "عشر قصص" و"الإعدام"، أمَّا الكتاب الثالث فهو مجموعة مقالات بعنوان "خواطر ساذج". ثمَّ كان هو وفؤاد حبيش والياس أبو شبكة وميشال أبو شهلا أعضاء رابطة أدبيَّة شكَّلوها باسم "عصبة العشرة" رغم أنَّها لم تضمّ في الحقيقة غير هؤلاء الأربعة، وقد اشتقّ أبو شبكة من اسمها توقيعه المستعار "عصبصب".

عُرف الشيخ خليل، بصورة رئيسة، كقصصيّ، غير أنَّني قرأت له شعرًا لم يكن فيه مجلِّيًا كثيرًا، معتمدًا الأوزان القصيرة جدًا ممّا يدلّ على قِصَر نفَسه الشِّعريّ. وهو في الشِّعر كان على غرار أفراد الشلَّة التي هو منها، الذين حاول معظمهم قرض الشِّعر ثم أقلعوا عنه باكرًا وانصرفوا إلى القصَّة والنقد ومواضيع الأدب عمومًا، كمارون عبُّود (في ديوانه "زوابع")، وعمر فاخوري (الذي طوى شعره فلم ينشر منه شيئًا)، ورئيف خوري وتوفيق عوَّاد اللذَين اعتمدا أيضًا، في الغالب، الأوزان القصيرة، فلم يسلم من السقوط تحت غربال الشِّعر من هذه الشلَّة سوى أبي شبكة وصلاح لبكي.

حتَّى ميخائيل نعيمة الذي لم يكن بعيدًا عنهم من حيث علاقته بدار المكشوف، وقد نشرت له مجموعته القصصيَّة "كان ما كان"، حاول الشِّعر في ديوانه "همس الجفون"، إنَّما لم يكن لهذا الديوان من تالٍ بين مؤلَّفات نعيمة الكثيرة.

"خواطر ساذج".. قرأته، فلفتني فيه تقمُّص الكاتب شخصيَّة الإنسان البسيط: رجل الشَّارع أو "إبن البلد" حسب التعبير المصريّ، الذي، على بساطته، يلحظ بعين قلبه انحرافات المجتمع والتواءات الحكَّام والنَّاس، ملتقطًا إيَّاها بشفافيَّة حسِّه وحدسه المباشر دون حاجة منه إلى إعمال الفكر والمنطق، وهي فعلاً مقدرة من الكاتب الرفيع الثقافة، الواسع مدى المعرفة والبالغ من النضج الفكريّ مبلغ النخبة العالية، أن يتلبَّس حلَّة الإنسان العاديّ، ويتكلَّم بطريقته في التعبير، وينظر بمنظاره إلى الأمور.

ولا يتميَّز خليل تقيّ الدين في أدبه بهذه الخاصَّة وحدها، بل إنَّه، في قصصه، محلِّل نفسيّ عميق، وآخذ شاهدًا على ذلك قصَّة ظهرت له في مجلَّة "الأدب الجديد" تدور حوادثها على رجل من الجيل القديم، يتعلَّق بالأرض كما يتعلَّق بها كلّ أبناء جيله، ونجله الشاب الذي لا قيمة عنده لـــ "عَودة" في القرية يحتفظ بها والده ويحرص عليها كأنَّها تراث من الماضي أكثر ممَّا هي مورد للرزق.

ويقوم النزاع بين الشاب الذي يريد بيع العَودة لانقضاء عهد الزراعة في عرفه وانصراف مجايليه إلى العمل في المدينة.. وبين الوالد الذي يرى في فقد أرضه هذه انسلاخًا لقطعة من كيانه. ويطول النزاع بين تشبُّث من جانب وممانعة من الجانب الآخر، مضافًا إليه نزاع ذاتيّ في نفس الوالد: وَيله الأرض العزيزة عليه، ووَيله ابنه الأعزّ، فلا يصل إلى حلّ لهذا التمزُّق الذي يعتريه.. ويغدو فريسة الهمّ والقلق إلى أيّ خيار من الخيارَين انحاز وكلاهما مُرّ. ولكنَّ الحلَّ يأتيه من القدر: يحصل حـــادث يموت فيه نجله، فينفطر قلب والده حزنًا عليه، ويلتاع اللوعة الكاوية لفقده

قرَّة عينه، ولكنَّه، وراء حزنه اللاهب، يشعر شعورًا ضمنيًّا بالارتياح: لقد سلمت الأرض.

إنَّها حقيقة لا تُنكر في النفس البشريَّة عندما يصيبها شرّ ينبت منه خير حسب القول السَّائر، فالحزن الشديد على فلذة الكبد حقيقيّ لا مراء فيه، ولكنَّ الشعور بانحلال مشكلة كانت عالقة بفعل غياب المحزون عليه، وزوال عبء كان جاثمًا على صدر الوالد الثاكل، هما أيضًا حقيقة لا مجال لنَفيِها، وقد عرف "الخليل" أن يصوِّر هذه الحقيقة بقالب قصصيّ رائع، وهذه ميزته ككاتب قصَّة يعرف أن يسكبها بالأسلوب الملائم لها: أسلوب طليّ، منسرح، مُشرق، جميل دون تعمُّلٍ ولا صنعة، ولطيف متناهٍ في اللطف، يُشيع جوَّ القصَّة في نفس القارئ دون جهد، وقد تجلَّى هذا الأسلوب بكل بهائه في قصَّة "تمارا" التي استقى الكاتب موضوعها من وقائع شهدها عندما كان سفيرًا للبنان في الاتِّحاد السوفياتيّ وجلبت عليه نقمة عقائديِّين رأوا فيها تعريضًا بالنظام الذي يوالونه، وسبَّبت له عداء الدولة التي عمل سفيرًا لبلاده فيها.

ولكنَّ المؤسف أنّ خليل تقيّ الدين أعطى الوظيفة من وقته واهتمامه أكثر ممَّا أعطى الأدب، ففيما عدا بضعة كتب ممَا ذكرنا وغيرها كانت "تمارا" آخر ما صدر له. وقد نُشرت في كتيِّب صغير طبعته "دار الصيَّاد". وزاد طينه بلَّة عودة أخيه سعيد من مغتربه والهالة التي انعقدت حوله كأديب ساخر بارع في القصَّة والرواية وصاحب أسلوب شخصيّ جدًا وطريف، ممَّى غطَّى نوعًا على أخيه خليل وجعل الأولويَّة بين الشقيقَين لسعيد.

ويبقى أنّ خليل تقيّ الدين كان مقلاًّ في عطائه الأدبيّ، إلاّ أنّ قليله كان كافيًا لإحلاله منزلة متقدِّمة بين كتَّاب القصَّة اللبنانيِّين.

"النجوى" كتاب كاهنٍ ومعلِّمٍ

أُلقيت ضمن حلقة دراسيَّة أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" على منبر مدرسة "الأبجديَّة" – جبيل يوم ٢٠٠٥/١٢/٣٠، ثمّ نُشرت في كتيِّب أصدرته الجمعيَّة سنة ٢٠٠٦.

منذ عهد الدراسة أُشيرَ علينا بكتاب "النجوى" للأب يوسف الحدَّاد على أنَّه نموذج للبلاغة والبيان الناصع.. على نقاءٍ في اللغة وتوسُّطٍ ما بين المحافظة والتجديد.

والحقّ أنَّه كذلك، ولعلّ بعض السجع الذي يتخلَّله أحيانًا يوهم بتمسُّكه بالقديم، إلاَّ أنَّ سجعه ليس التزامًا بقاعدة كانت شائعة في زمنها بل للإتيان بعبارات ذات وقعٍ، تَجْبَه العقول وترسو فيها إلى غير نسيان:

"ما أحمق عقولنا وأخفَّ أحلامنا إذا كنَّا ننتظر الانتداب ليوسِّعَ لنا الإهاب".

"لا مسعى لنا ولا مرعى".

"التعاون في التباين، والائتلاف بالاختلاف".

إنَّه يتطلَّع إلى أقوالٍ ينثرها فتجري مجرى الأمثال بحبكتها وتركيبها ومعناها، لا إلى صناعةٍ لفظيَّة استرسالاً مع طريقةٍ تقليديَّة: "دُعاته عُداته، ومفوَّضوه مقوِّضوه"، عبارة تصفع أذن السامع صفعًا وتخرق عقله مستقرَّةً فيه.

لكنَّه، في فحواه، نجده تقليديًّا. فهو الواعظ المرشد، يستعيد ما نعرفه من تعابير الحكمة السائرة والمتداوَلة: "علينا أن نكون النملة لا الصرصور"، أي الأُناس الكادحين لا القاعدين عن العمل متلهِّين بالغناء، ويعطينا هنا مَثَل النملة الآخذة بسنبلة تسقط تحتها وتقوم حتَّى تتغلَّب على الصعوبة.

"العاقل مَن سبقت بصيرته باصرته"، وقد سبقته الحكمة الشعبيَّة إلى ذلك عندما أوجبت العدَّ للعشرة قبل اتخاذ أيّ قرار.

"رُبَّ حرفٍ أدَّى إلى حتف"، أليس هذا قالبًا آخر للقول المأثور: "لسانك حصانك، إن صنته صانك"؟

أمَّا شجرة اللوز التي تساقط ثمارها بين أيدي راجميها فتعود بنا إلى الفكرة الأخلاقيَّة القائلة بمبادلة السيِّئة بالحسنة.

من هنا أنَّه ليس بمبتكر، بل كثيرًا ما كان مقلِّدًا: "إنقلبت الآمال آلامًا، والأماني منايا"، مستعيرًا قول المتنبِّي: "... وأنَّ المنايا قد غدونَ أمانيا".

وما عليه أن يكون هكذا؟، فهو لا يهدف في كتابه إلى أكثر من الانسجام مع رسالته الأساسيَّة، رسالة الكاهن والمعلِّم. إنَّه الأستاذ يلقِّن تلاميذه، والواعظ يرشد سامعيه. إنَّما لا يسعنا أن نُغفِل تعابير فنيَّةً لديه ليست في صوَرها وصياغتها مأخوذةً عن أحد: "أقبل زنجيُّ الليل"، "كل ما في بيوتنا وعلى أجسادنا لا ملتقى له بعرَق جبيننا وكدّ يميننا"، "عناقيد إذا أُكلت لذَّ طعمها، وإذا عُصرت دبَّ دبيبها"، "الظلّ يتدحرج من الجمل إلى الحمل"، "الصناعة قد استطارت رحاها"، "كتاب الطبيعة ضفَّتاه الليل والنهار"، وكان الأحرى به أن يقول: "دفَّتاه" لا "ضفَّتاه" لأنَّه يتحدَّث عن كتاب، "تخالها سرجًا معلَّقةً، وهي قائمةٌ بلا عُمُدٍ ولا مناط"، الحقّ أنَّه، كما قيل فيه، معماريّ النثر.

لا بل قد يكون هو البادئ في أدبنا بطريقة السؤال والجواب.. بوضعه السؤال على لسان "باحث" والجواب على لسان "جهينة". وقد أخذ عنه ذلك تلميذه جبران، حيث تسأل المطرة النبيَّ أن يحدِّثها عن الحبّ والزواج، والمرأة أن يحدِّثها عن الأولاد، والغنيَّ أن يحدِّثه عن العطاء، إلى آخر ما هنالك.

ولكنَّه كلَّما استطار إلى التجديد جذبه جاذب لا إلى العصور القديمة المتأخِّرة بل إلى

أغوار الجاهليَّة: "إذا ظلَّ سهم كُلَيب يشطر ضرعَي الناقة، والبَسوس تتلاعب بعقل جسَّاس، والمهلهل يطالب بالثأر فالعوض بسلامة المنادين".
ومثلما كان سبّاقًا إلى اعتماد الحوار كما أشرنا حتى كان فيه مأخوذًا عنه لا آخذًا.. كان، في المقابل، بوضعه الكلام على ألسنة الحيوانات، إو إسناده إليهم الأدوار، متَّبعًا طريقة ابن المقفَّع، أو الواضع الأصليّ لـــ "كليلة ودمنة"، فنابَ عنده الثعلب والذئب والقرد والضفدع والحمار عن الإنسان في الكلام.
إلاّ أنّ الطابع الغالب على هذا الكتاب هو أنَّه مواعظ في الأخلاق والتقوى والصلاح والتربية وحُسن التدبير، جدَّد إلى حدٍّ ما في الأسلوب، بينما بقي تفكيره عند حدود المتداوَل المألوف: "لا جديد تحت الشمس، فقس الآتي على الماضي"، "الحياة رواية بين هزلٍ وجِدّ" و"الثلم الأعوج من الثور الأكبر".

الخوري يوسف الحدَّاد.. مرَّةً رأيته في حياتي: عجوزًا يسعى في سوق جونية ميمِّمًا شطر مدرسة الأخوة المريميِّين حيث يدرِّس الأدب العربيّ. وكتابه "النجوى" كان في طبعته الأولى بين محتويات مكتبة والدي، فاستعاره منِّي أحدهم من أولئك الذين لا يُعيدون ما استعاروه، وفقدته كما فقدت "بحث المطالب" للمطران جرمانوس فرحات، و"مجمع البحرين" لناصيف اليازجي، و"الفضيلة" من تعريب المنفلوطي، إلى أن نفحني بطبعته الجديدة صديقي الشَّاعر عصام الحدَّاد، ثمّ نسخة أخرى وردتني من جمعيَّتي التي تقيم هذه الحفلة، جميعَّة "أهل الفكر".

ولي، في الختام، كلمة شخصيَّة أقولها حول هذا الكتاب، وهو أنّ لي معه صلة عاطفيَّة خاصَّة لأنَّه يحمل إسمًا عزيزًا عليّ، إسم ملهِمة شعري، وكنت قد كتبتُ لها قصيدة، وهي الفتاة التي في عمر الربيع والمقبلة على الزواج، قلت فيها ما معناه إنَّها حين تجد شريك حياتها سأسطِّر لها تهانئـــي، ثمّ تنصرف هي إلى شأنها الجديد

بينما أنصرف أنا إلى الكتب التي في مكتبتي وفيها من الشهيّ الطيِّب ما في حلاوات الزواج، ولكنَّ خير كتابٍ أنتقيه من بينها ليكون مسامري مدى العمر هو الكتاب الذي يحمل اسمها: "النجوى".

الشِّعر الديني عبر العصور

مناقشة لمقدّمة ديوان الأب فيليب صعيبي، أُلقيت في احتفال بصدور هذا الديوان في قاعة محاضرات بلدية غوسطا؛ نُشرت في جريدة الأنوار – السنة ٣٧ – العدد ١٢٧٣٧ – الخميس ٣ تشرين الأول ١٩٩٦، ونشرها الأب صعيبي في ما بعد في كتابٍ له.

لا لوم على مَن يعتبرُ أنّ المواضيع الفكريّة العميقة عصيَّة على تناولها بالشعر، لأنّ الشعر غناء وإنشاد، مدده يأتيه من العاطفة والخيال، لا من مناهج المنطق الصارمة، وفرضيّات العلم ونظرياته. ولكن، مهما بدا هذا الاعتبار وجيهًا، يظل الواقع أنّ الطاقة الشعريّة، متى كانت قويّة فوّارة لدى الشاعر، يمكنها أن تستوعب أيَّ موضوع مهما كان وعر المسالك وضاربًا في العمق. وإذا كان الشاعر صاحب قضيّة يريد إيصالها إلى الناس فهو يفعل بقدرة أكبر من غيره على اجتذاب القارئ أو السامع إلى موقفه، لأنّ الرعشة أو النشوة الجماليّة التي يُحدثها لدى هذين تفعل فعلها في التأثير عليهما، ولذلك قيل: "إنّ من الشعر لسحرًا".

ومن المواضيع الكبرى التي انصرف إليها كثيرون من الشعراء، على كونها موغلة عمقًا وممعنة في إثارة حيرة العقل، ذاك التأمّل في الوجود والعدم، وفي الروح والموت وما بعد الحياة، استطرادًا إلى أصل الوجود وعلَّته، وما نشأ عن ذلك من شعر الزهد والتصوّف والحكمة والضراعة والتوسّل والابتهال والمناجاة والتعبُّد والاستغفار والرجاء، وهذا هو الشعر الدينيّ الذي عرفته آداب العالم جميعها، وهو موضوع الدراسة التي استهلّ بها الأب فيليب صعيبي ديوانه الشعريّ متناولاً فيها الدين كمنبع وحي للشعراء.

يبدأ الأب صعيبي دراسته بالتحدّث عن الشعر في الكتاب المقدَّس بدءًا من العهد القديم ووصولاً إلى العهد الجديد، ومن ثمّ إلى الشعر الدينيّ عند العرب وفي الآداب الغربيّة. وكنّا نودّ لو انّه أعطى لمحة عن الشعر، الملحميّ وغيره، الذي استلهم الأساطير لدى الشعوب الوثنيّة، وهي أساطير تدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة وخوارقها المزعومة وصراعاتها مع بعضها واقتبالها القرابين والأضحيات، فهو أيضًا شعر دينيّ ولو لم يكن تعبُّديًا كما نعهد هذا الشعر لدى أتباع الأديان الموحِّدة. كما أنّ ملاحم الشرق البعيد، المهابارانا والرامايانا الهنديّتَين، والأناشيد البوذيّة، وحِكَم وأقوال كونفوشيوس ومزدك وبزرجمهر، هي كلّها مختزَن للعقائد الدينيّة عند تلك الأمم، واستيفاء البحث كان يفرض التطرّق إليها.

ما خلا ذلك جاءت هذه الدراسة محيطة إحاطة تامّة بالشعر الدينيّ منذ سفر الأنبياء حتى بول كلوديل وشارل بيغي في العصر الحديث. وقد أصاب الكاتب عندما فسَّر غلبة النفحة الشعريّة على أسلوب الأنبياء بالتقارب ما بين سموّ النبوَّة والتحليق الشعريّ في أجواء الإلهام. فالنبوَّة، بما فيها من استشفاف للغيب وانخطاف، أشبه شيء بالحالة الشعريّة التي تعتري الشاعر فتنقله من طوره العاديّ إلى طور مختلف فيغدو وكأنّه ذاهل مسحور. ويقارن هنا ما بين مراثي إرميا المنتحِب على مدينته ومراعي البريّة في أرضه وبين رثاء الأندلس عند شعراء العرب، مسجّلاً فارقًا بين هذا وتلك هو أنّ العرب ندبوا مُلكًا زمنيًّا لا يمتّ إلى الروح بشيء، أمّا الأنبياء فناحوا على المدينة المقدّسة لتمرُّدها على الله وعصيانها.

على هذه المقارنة لنا ملاحظة، فإنّ أشهر مرثية للأندلس هي قصيدة أبي البقاء صالح بن شريف الرندي التي رثى فيها ضياع الأندلس لا من وجهة ذهاب مُلك زمنيّ من يد العـــرب، بل من وجهة فقـــدان دار من ديـــار الإسلام وتقلُّص الدين

الحنيف عنها.. فقال:

فجائـــع الـــدهر أنواع منوَّعــة	*وللزمـــان مسرّات وأحــــــزان*
وللحــــوادث سلـــوان يسهّلها	*وما لمـــا حـــلَّ بالإسلام سلـــوان*
دهى الجزيــرة أمــر لا عزاء له،	*هـــوى له أُحُــدٌ وانهــدَّ ثهـــلان*
أصابها العين في الإسلام فارتزأت	*حتى خلـــت منه أقطـــار وبلـــدان*
تبكي الحنيفية البيضـــاء من أسف	*كما بكى لفــــراق الأهل هيمــــان*
على ديـــار من الإسلام خاليــة،	*قد أقفـــرت ولها بالكفر عمــــران*
حيث المساجد قد صارت كنائس ما	*فيهــــنَّ إلّا نـــــواقيس وصلبــــان*
حتى المحاريب تبكي وهي جامدة،	*حتى المنابـــــر ترثي وهي عيــدان*
لمثل هــذا يذوب القلب من كمــد	*إن كان في القلــــب إسلام وإيمـــان*

نرى من ذلك أنّ سقوط الأندلس في نظر الشاعر كان ضربة حلَّت بدينه، إذ رزيء الدين الحنيف بخلوّ أقطار منه وبلدان، والبكاء هو على هذه الديار التي خلت منه وعمرت بغيره، حتّى غدت الجمادات والأخشاب التي تتألّف منها محاريب المساجد ومنابرها تقطر دمعًا، وحتى غدا قلب المسلم المؤمن يتفطَّر أسًى من هذه النكبة، ومن هنا فرثاء الأندلس لا يختلف في بواعثه الدينيّة عن رثاء المدينة المقدّسة على لسان إرميا.

ويلفتنا في الدراسة المنحى العلميّ لدى صاحبها الكاهن، متجاوزًا المنقول الدينيّ عندما لا يسلم هذا المنقول أمام البحث والتحقيق، فيقول عن المزامير إنّها منسوبة إلى النبيّ داود ولكنّها في الحقيقة لمؤلِّفين عديدين، وشعراء مختلفين، يجمع بينهم أنّ هذا الذي أعطوه هو تسابيح وصلوات وأناشيد، وهذا التجرّد العلميّ يسجَّل له باعتبار أنّ الباحثين المنتمين إلى معتقد معيَّن غالبًا ما ينطلقون في أبحاثهم من مسلَّمات لا يرقى إليها الشكّ في نظرهم، فيُقتصر عملهم على الدفاع عن صحّة هذه

المسلَّمات ومحاولة إثبات حقيقتها لغيرهم.. بدلاً من الانطلاق من موقفٍ حياديّ أولاً ثمّ اعتناق الحقيقة التي يوصلهم إليها البحث.

ويشير الأب صعيبي إلى أنّ "نشيد الأناشيد"، بدوره، منسوب إلى سليمان الحكيم، إلاّ أنّه، كما يذكر، شعر غزليّ غراميّ في الأصل، لكنَّ اليهود ثمّ المسيحيِّين فسَّروه تفسيرًا صوفيًّا، أي اعتبروه من نوع الغزل الإلهيّ عند الصوفيِّين، هؤلاء الذين يتغزّلون بالله في شعر لا يختلف عن شعر الحب ولا يشكّ قارئه لحظةً في أنّه موجَّه إلى كاعب حسناء، وهذه حقيقة هامّة يعلنها الكاتب، لأنّ "نشيد الأناشيد" يُعتبر في نظر أهل الشريعة كتابًا مقدّسًا من كتب العهد القديم.

حتّى إذا انتقلنا إلى العهد الجديد وجدنا الشعر في الأناجيل وفي مقاطع من رسائل بولس. ففي إنجيل لوقا يقطر الشعر من نشيد مريم ونشيد زكريّا. أمّا إنجيل يوحنّا فمطلعه شعر يتمثّل في ذكر الكلمة التي كانت في البدء، وتجسُّدها، ومجيء النور وحلول العهد الجديد. وتستوقفنا نظريّة نقديّة شخصيّة للكاتب في نفيه الشعر عمّا يندرج في سلك الرؤيا. ذلك أنّ الفنّ الرؤيويّ، كما يقول، يرتكز على الرموز، فلكلٍ من أعضاء الجسد، والألوان، والأعداد رموزها.. ممّا لا يدع مجالاً للشعر. وهي نظريّة جديرة بالاهتمام، لأنّ الرؤيا كما نعرفها هي انخطاف إلى ما فوق الواقع، وهذا وحده يُرهص بأنّ المحتوى لا بد أن يكون شعريًّا. ثمّ متى كان الرمز بعيدًا عن الشعر؟ وهل الرمز في الرؤيا غيره في الشعر الرمزيّ؟ لا أقول ذلك تسفيهًا لهذه النظريّة، إنّما لأشدِّد على وجوب تناولها بالمعالجة والتقييم لأنّها تأتي بما ليس متعارَفًا عليه في مفهوم الشعر.

وعلى سبيل المثل لو أخذنا مطلع رؤيا يوحنّا لوجدناه غير بعيد عن الشعر، حيث يقـول: "إذا بعـرش منصوب في السماء، وحول العـرش قوس غمـام.. منظره

كالزمرّدة، ومنظر الجالس عليه كحجر اليشب والعقيق، ومن العرش تنبثق بروق وأصوات ورعود، وأمامه سبعة مشاعل نار متّقدة، ومثل بحر من زجاج يشبه البلّور".

أمّا ما لا خلاف عليه فهو الشعر في رسائل بولس، فنشيد المحبّة الشهير في هذه الرسائل هو شعر كلُّه:

"لو كنت أنطق بالسنة الملائك والبشر ولم تكن فيَّ المحبّة

كنت كالنحاس الذي يطِنُّ، وكالصنج الذي يرِنُّ.

المحبّة لا تحسد. المحبّة لا تضطرب، ولا تتباهى.

المحبّة تصبر على كلّ شيء، تتحمّل كل شيء.

المحبّة لا تسقط أبدًا، أمّا النبوءات فتبطل، والألسنة تصمت، والعلم يضمحلّ".

وتأثير هذا النشيد واضح في مقطوعة جبران عن المحبّة، تلك التي باتت اليوم ترتيلة يُترنَّم بها في الكنائس.

جديد آخر يأتينا به الأب صعيبي في دراسته، هو وجود موشحات شعريّة بغير اللغة العربيّة عرفتها الكنيسة في فجرها بصفة صلوات ليتورجيّة (طقسيّة). فالمعروف أنّ الموشّح نشأ في الأندلس كأوّل شعر عربيّ يخرج على العمود الشعريّ والقافية الواحدة، أي يتحرَّر من القيود التي كان يلتزم بها الشعر العربيّ حتى ذلك الحين. جاء في "المنجد": "الموشَّح ضرب من الشعر يُنظم على تقاطيع وقوافٍ معلومة بحيث لا يتقيّد فيه الناظم بقافية واحدة. وهو من اختراع الأندلسيِّين، سُمِّيَ بذلك لأنّه يشبه الوشاح بأشكاله". فالموشّح، إذًا، محصور، حسب المفهوم السائد، بالشعر العربيّ، ظهر في الأندلس، وتسميته أطلقها الأندلسيّون عليه. لكنَّ الكاتب شبَّه به الأناشيد التي صدرت عن شعراء المسيحيّة الناشئة غير متقيّدة بقواعد الشعر بحَسَب

التحديد اليونانيّ له كما كان آنذاك، إذ اشترك كلاهما، الموشّح الأندلسي والأناشيد المذكورة، بإيجاد تقطيع جديد للأبيات وتنوُّع في القوافي خلافًا للنظام الشعريّ المراعى لدى العرب واليونان على السواء، ومن هنا الشبه والقربى بينهما، واستحقاق هذه الصلوات الليتورجيّة تسمية "الموشّحات" التي أطلقها عليها الأب صعيبي. ومثل هذه الأخيرة ما دعاه أيضًا باسم "موشّحات سليمان"، المنسوبة إلى سليمان الحكيم لأنّها تدور في فلك أسفار العهد القديم، لكنَّ الطابع المسيحيّ ظاهر عليها، والأحداث التي تسردها تدل بوضوح على أنّها تعود إلى العصر المسيحيّ.

ونصل، في الدراسة، إلى الشعر الزهديّ عند العرب بعد مرور على الشعر الدينيّ في الآداب العالميّة، فيُبرز الكاتب وجود شعر عربيّ دينيّ مسيحيّ سابق للإسلام.. أكبر ممثليه أميّة بن أبي الصلت صاحب الشعر في الخالق سبحانه وفي الكمالات الإلهيّة. ومن المعروف أنّ الجاهليّة والعصور الإسلاميّة معًا عرفت شعراء عربًا نصارى كعَدي بن زيد في الجاهليّة والأخطل التغلبي في العصر الأمويّ، لكنَّ صفة "النصرانيّ" الملحقة باسم أميّة بن أبي الصلت مأخوذة عن الأب شيخو الذي نعته بها في الجزء الخامس من سلسلة "مجاني الأدب"، في حين أنّ رأيًا آخر يقول إنّه كان صابئًا، أي من أتباع شيعة كانت في جزيرة العرب أو امتدَّت إليها ونسبها بعضهم إلى يوحنّا المعمدان، وقد عدَّ القرآن الصابئة بين أهل الكتاب. ولا يفوتنا في هذا المجال ذكر قسّ بن ساعدة الإياديّ، المسيحيّ صاحب الشعر والنثر الدينيَّين الذي قال عنه النبيّ محمّد إنّه سيكون يوم القيامة أمَّةً وحده.

أمّا الشعر الدينيّ لدى الشعراء العرب المسلمين فهو كثير، وقد أورد لنا الأب صعيبي من أعلامه أبا العتاهية سيّد شعر الزهد، والبطليوسي، وعليًّا ابن أبي طالب، وابن الرومي، والبرعي شاعر الضراعات والابتهالات بامتياز، فضلاً عن الشعراء الصوفيِّين.

وللتدقيق فقط نذكر أنّ اسم البطليوسي جاء في دراسة الأب صعيبي "عبدالله البطليوسي الأندلسي"، أمّا في "مجاني الأدب" فهو "أبو محمّد بن السيّد البطليوسي".

كذلك فالبرعي لدى الأب صعيبي هو "أحمد البرعي"، ولدى الأب شيخو وفي ديوانه هو "عبد الرحيم البرعي".

ما يقال ختامًا هو أنّ الأب صعيبي قام بعمل جادّ وتنقيب جاهد إعدادًا لدراسته حتى أتت شبه تأريخ كامل للشعر الروحيّ في جميع العصور، وفي جميع اللغات، وحتى جاء بعض ما فيها نقصًا لما هو سائد، أو كشوفًا أطلعتنا على ما كان مجهولاً منّا بصورة عامّة، من ذلك أسماء شعراء زهّاد ومتصوّفين مغمورين لا ذكر لهم عندما يُعرَض لشعر الزهد والتصوّف عند العرب، إذ يجري الاقتصار على أعلامه كأبي العتاهية وابن عربي وابن الفارض، ولكنّنا مع الأب صعيبي نطّلع على أسماء أبي بكر بن عطية، وأبي عبدالله الراعي، وأبي الحسن الرعيني، وأبي اسحق الألبيري، والكلاعي، وابن خميس، وابن العريف، والشنتريني والششتري. وفي الشعر التقويّ الغربيّ يعرّفنا على تريستان الناسك وجيلبير وغيرهما. وحتى في الشعر اللبنانيّ المعاصر، المكتوب بالعربيّة أو بالفرنسيّة، يُطلعنا على مجهولين كحنّا الأسعد أبي صعب، وسمير زلزل، وأنطوان غبريل، مع نبذ عنهم ولمحة عن عطائهم الشعريّ الذي يجري مجرى الصلاة والنجوى والتراتيل.

جولة في آفاق الزمن منذ أوائل العهد بالشعر حتى يومنا قام بها الأب فيليب صعيبي مؤرّخًا ودارسًا للشعر الدينيّ ومقدّمًا لنا زادًا شهيًّا منه. ولا شكّ بأنّ هذا التراث الثمين قد غنيَ بإضافةٍ قيّمة إليه تتمثّل بـــ"باقة الشعر" التي أتحفنا بها هو نفسه، هذه الصلاة الشعريّة الصادرة من أعماقه والمصعَّدة نحو الخالق في عمودٍ مستقيم كدخان ذبيحة هابيل المقتبَلة من الربّ.

هنيئًا لك، أبتِ، صفاء روحك، وصدق لسانك وجَنانك، ودامت لك نعمة الشعر.

فيكتور خوري الشَّاعر القديم المجدِّد

نُشرت في عدد خاص من جريدة "الأفكار" الطرابلسيَّة صدر على شكل مجلَّة، وفي مجلَّة "الرحمة" – السنة الأولى – العدد الثالث – آذار ١٩٦٥.

صحبتي والشِّعر ترقى إلى العهد الأوَّل الذي تبدأ فيه شخصية الفرد بالتبلور والبروز من خلال الطفولة المشبهة كل طفولة، المسوّية بين جميع الأطفال. ذلك العهد الذي تستفيق فيه السمات الخاصَّة، وتتفتَّق المواهب، وتتفتَّح الميول؛ فهذا للأدب أو للفنّ، وذاك للسياسة، وذلك للرياضة وألعاب القوى.. أو للحياة العاديَّة بما فيها من اهتمام بعائلة وبكسب وترفيه.

في ذلك العهد الأوَّل إذا انحاز الشخص إلى الشِّعر فليعجب منه بمعنًى خلاَّب، أو لفظة حلوة منمَّقة أو إيقاع مطرب جميل. وهو، جملةً، في هذه المرحلة من التذوُّق، لا يتبيَّن الأسلوب الذي يُساق فيه الشِّعر، فلا تهمُّه، بالتالي، طريقة تصريف الكلام. حتَّى إذا استطال به التمرّس بقراءة الشِّعر بدأ يلمح فيه غير المعنى واللفظة والوقع، وصار يعجب بالأداء: بالقالب الذي يُسكَب فيه البيت، وبالنسق الذي يجري عليه. وهكذا كنتُ في المرحلة الثانية من هذه المعاناة: معاناة القصيدة تلاوةً واستعادةً وتحسُّسًا بالفم والعين والقلب. غير أنَّني، وقد أقمتُ والشِّعر على مودَّةٍ لا تبرح، ظللتُ أجوِّده في نفسي، كقارئٍ، تجويدًا يشبه تجويد الشَّاعر لشعره، أو قل ظللتُ أجوِّد في نفسي قابليَّتها للشِّعر.. حتَّى غدت لا تقبل منه اليوم غير ما ورد في رفعة من التعبير تعلو على متعارَف البلاغة والبيان، ولا يسعف من أجلها غير ما للُّغة العربيَّة من كرامة مأصل ومعدن هيهات أن تدانيها فيهما اللغات.

وهكذا تراني الآن أمتنع على الرعشة الجماليَّة التي تخالج سواي لدى سماعه قصيدةً تكاملت فيها الشروط الشعريَّة الشائعة. فما يهزُّني غير الأرستقراطيَّة الفنيَّة المرفَّهة.. مهما صعب سماع ذلك على دعاة الشِّعر النازل من عليائه ليعايش الجماهير.

وأتلفَّت، من خلال أجوائي النفسيَّة هذه، لأعثر على الشِّعر الذي يرضي هذا التطلُّب لديّ، فلا أراه مجسَّدًا في عطاء أيّ شاعر ككلّ، بل أصادف مقاطع مبثوثة في نتاج البعض من معلِّمي الصياغة الشِّعريَّة العالية والأداء الفنِّي الراقي، فأطرب لقول أمين نخلة:

يا واحـــد الفنّ والآفـــاق مصغية حـــرّى العشية، حمـــراء الأساريـــر
أُهتف.. تجـد شفقًا يمشي إلى شفقٍ معجَّـل الخطـو بين الوهج والنور
في الغيب منك جناحا طائــرٍ غــردٍ مغلغل الصوت خلف الحجْب مأسور

ولقول الشَّاعر نفسه:

يا طائر الخير إن جئتَ الشمال على كــفّ العنـاية من لطفٍ وتحنـانِ
ورحتَ تصدح بين الـدور مغتبطًا في رفرفٍ أخضرٍ أو قرمـدٍ قـانِ
فاخفض جناحـك عني في منازلها واهتف بصوتي لها وانظر بأجفاني

وأنتشي لقول أنطون قازان:

حُسن روى صفـــوَ الزمـــــان ونـــــاء بالمُلَـــــح الغـــررْ
حســبُ الحيــــاة رحابـــةً أن نُستجـــــاب وتُختصَـــــرْ
عينــــــان لا عــــدْنٌ تــزار ولا البنانـــــــــات الأُخَـــرْ

ويُفعمني روعةً قول فيكتور خوري:

ذكريـــــات عذبـــــة أُطعمهـــــــا قلبيَ الــــذاوي وأسقيها دمايـــــــا
تفتـــــح الجـــــرح على غابـــــره وتذرِّي ما تبـــقَّى في الحنايـــــــا
يضحك الجـــــرح على البـــرء إذا لامست إحـــــدى زواياه يدايـــــا

وقوله:

صابرًا، ساكن الجَنـــــان، بخطْـــبٍ هلعـــت مهجـــة الجبـــــان لديـــــه
لستَ تـــــدري أبسمة الهزء هــذي أم بريــــق المنـــى على شفتيــــه
حقَّـــــر الكونَ زهــــدُه فيه حتـــى يرفض الكــــــونَ لو يساق إليـــه

ومخاطبته الشَّعرة البيضاء:

فيا شعـــرةً بيضـــاء في مفرق الصِّبا ويا طالـــع البلوى ومثقلـــة الـــراس

من هذه الزاوية أُقبل على شعر فيكتور خوري فلا أرتدّ على خيبة. ذلك أنّ هذا الشَّاعر تمرَّس طويلاً بصناعة القلم العربيّ، فاستوت له العبارة المفرغة في أكرم القوالب وأترفها. ورُبَّ قائل إنّ فيكتور خوري شاعر على النمط القديم، وإنّ طريقته تخطّاها العصر، فأجيب: "أجل"، ولا أرى من ناحيتي عيبًا في أن يكون فيكتور خوري "قديمًا" كما هو قديمُ أمين نخلة، وكما هو قديمُ عمر أبو ريشة والجواهري وبدويّ الجبل. ذلك "القِدَم" في الأصوليَّة الفنيَّة سنعود كلُّنا إليه عندما تُستنفد الطفرة الهوجاء التي اكتسحت "سوق الشِّعر" في الحقبة الأخيرة على يد كلّ مستهوِنٍ مستهين: مستهوِنٍ العمل الفنِّيّ حاسبًا إيَّاه كتابةً كما كتابة الخبر، ومستهينٍ بالقيَم والأصول التي فرضتها أجيال من الاختبار والمحاولات. أمّا أن يكون فيكتور خوري قديمًا أيضًا في بعض من مضمون شعره فذلك ما أُقرُّ مؤاخذيه عليه وآسف له. فالحقّ أنّ شعر هذا الشَّاعر لم يخلُ من موضوعات كتلك التي اعتدنا عليها عند متأدِّبي الكهنة الذين برعوا في النحو والعَروض أكثر من براعتهم في الشِّعر، فطـــرقوا المواضيع التعليميَّة والأخلاقيَّة برصانة واعظ، وإيمان مبشِّر، وخضوع

المريدين الأتباع، ولم يجرِّبوا أن تكون لهم روح الشَّاعر العاصفة، المستوية فوق نُظم الكون، التي لها دواعيها الخاصَّة في منحاها ممَّا لا يمكن أن يحول دونه ما للعقل والعرف من دواعٍ واعتبارات.

هذه العقليَّة التي تنظر إلى خليلة الشَّاعر، كما نظر إليها أبو شبكة مثلاً، على أنَّها امرأة استخرجت من الشَّاعر خير ما في نفسه فنفح العالم بأجود العطاء، وعلى أنّ هذا الشَّاعر، بما له من رهافة حسٍّ وشفافيَّة روح، عرف أن يكتنه في هذه المرأة جمالاتٍ لم يكن ليتوصَّل إلى اكتناهها بعلها الشرعي، كما تنظر، هذه العقليَّة، إلى الشَّاعر على أنَّه خلَّد هذه المرأة وشهرها فلم تعد مُلكًا لرجل معيَّن بل غدت مُلك الناس والعصور، وعلى أنّ الحبّ الذي ربط بين قلبها وقلب الشَّاعر أقوى من الشريعة التي جمعت بينها وبين رجل غريب عن قلبها وشعورها وإرادتها، لا يفهمها ولا يستحقُّها، هذه العقليَّة ما أبعد فيكتور خوري عنها وهو الذي يتغزّل:

بنــــدًى ذات السجايــــــا الغــــرّ والنفس الكبيـــــره،

والذي لا ينظر إلى القصيدة إلاّ على أنَّها *"عصماء تنفح منها الطهر والأدبا"*، ويجد أن *"ليس يخلَّد إلاّ التُّقى"*، حتَّى إذا جاءه الشيب الذي ينتفض ذعرًا منه *"الشعراء الغاوون"* رحَّب به على أنَّه الطهر الذي يمحق بشعاعه لون الدجى، دجى سواد الشَعر، ودجى ليالي الشباب "الحالكة" التي كانت شارة الغدر وعنوان الخطايا:

أأذود الطهــــر يعلـــــو هامتـــــي بشعــــاعٍ ماحــــقٍ لــون دجايــا
وأردُّ الجهــــــل في حالكــــــــه، شــــارة الغــدر وعنوان الخطايا؟!

ولكنَّ فيكتور خوري، في قصيدته القصصيَّة "المجدليَّة"، ذو تفكير يخرج به عن صفة "القِدَم" ليضعه في مصاف ذوي التفكير العصري المتفلِّت من عبوديَّة السنن والأعراف. ففي هذه القصيدة تبلغ لماحية الشَّاعر حدَّ إدراك ما تأبى النظرة التقليديَّة إلى الأمور أن تسلِّم به، فيقول:

وشريعة سنَّ القـــويّ نصوصهـا يشقى البـــريء بها وينجو المذنب
ولقد تكون المجدليَّـــة خيـــر مَن في الأرض لو أنّ النظـــام مهذَّب

ولو التزم فيكتور خوري التفكير المعتاد لرأى أنَّ الشريعة مقدَّسة وهي صورة العدل، وأنَّ المجدليَّة امرأة خارجة عن الحدود المرسومة بحقٍّ للناس، فهي مارقة من الواجب المفروض وتستأهل النبذ والعقاب.

ويَلمح الشَّاعر أيضًا كيف أنّ الموقف السلبيّ الذي يقفه المجتمع ممَّن يخرج على أعرافه هو الذي يدفع بهذا المخالف إلى المزيد من الشذوذ، ولو حلَّت التربية والتهذيب محل العقاب لأمكن عندئذٍ إصلاح، فإليك ما يقوله عن المجدليَّة إيَّاها:

نُبــذت كباقية النـــواة وغـــودرت شـــزر العيــون كأنَّما هيَ أجــرب
فقضى جمـــال الكون في نظراتهـــا وطغى على فجــر الفضيلة غيهب
فاستسلمت للموبقـــات ومَـــن يهـــنْ دون الفضيلـــة فالرذيلـــة أطيب

كما يَلمح أنّ المنصب المتوسَّد باسم الحفاظ على الحقّ وإقامة العدل في الناس ما كان يومًا راعيًا لهذا وذاك، وإنَّما كان لحماية صاحبه المتربِّع عليه من أن يطوله الحق والعدل اللذان ينتهك هو حرمتهما:

فتضعضع الجاني الأثيـــم ولم يجـــد غير الكهانـــة ضمنها يتحجَّـــب
يمحـــو بأسوَدها سواد ذنوبـــه ويمـــجُّ أحمـــرها دمًا يتحلَّـــب
فإذا لقايافـــا رفيـــع مكانـــةٍ يسعى ليدركهـــا سواه ويـــدأب
عظمـــاء إسرائيل دون رتاجـــه وسفيـــر رومـــا ودَّه يتخطَّـــب

ويَلمح أيضًا، وهنا موطن الروعة، أنّ المجتمع يحاكم المجرم على سقوطه بعد أن يدفعه دفعًا إلى هذا السقوط:

تزنـــــي لتأكـــل خبزها بدمائهـا   فتـــروح تَسلب في الحيـــاة وتُسلَب
سألتكُــــمُ باسم الفضيلــة بُلغـــةً   فكأنَّهـــا طمعت بمـــا لا يوهَـــب
وأسلتــــمُ الــدنيا على أقدامهـــا   باسم الرذيلـــة جـدولاً لا ينضب

وأنّ القضاة الذين يدينون الناس هم سارقو الجمل الذين يؤدِّبون سارق الإبرة، وقتلة "الشعب الآمن" الذين يحاكمون قتلة "امرىءٍ في غاب"[١]، وذوو الخشبة في العين الذين يجلدون ذوي القذى فيها:

لله زانيـــة يهـــــــمٌّ برجمهـــــا   قـــــوم زنـــاة، فاسمعــوا وتعجَّبوا:
"... وأكبّ يكتب في الثرى"، وكأنّهــم   قـــرأوا معاصيَهــم على ما يكتـــب:
"مَـــن كـــان دون خطيئـــة فليرمها   حجـــرًا"، فهزَّهــمُ الضمير ونكَّبــوا

وأنّ الذي يحاكم الساقطة اليوم هو الذي لطَّخ عفَّتها بالأمس، وهو يفعل ذلك إرواءً لشهوة الدم في نفسه من جهة، ثم سترًا لجريمته واتِّخاذًا من ضحيَّته "كبش محرقة" يردّ به عن نفسه من جهة ثانية:

تلك التي عبثـــت يداك بطهـــرها   شقيـت فما لك لا تلـــذّ وتطرب؟!
لطَّخـــت عفَّتهـا فتًى وتركتهـــا   شلـــوًا بأنيـــاب الهمـوم تَقلَّـب
أجهزْ على نفَسٍ يجـــول بصدرها   واطــوِ الصحيفة فالكتاب مخضَّـب

وهناك وجه آخر للتجديد في هذه القصيدة.. هو تصوير الصراع النفسي، وأزمة الضمير، اللذين لم يكن يعرفهما شعرنا العربيّ في السَّابق؛ فإليك الزانية تترجَّح بين عاطفة الأمومة نحو الطفل الذي ولدته سفاحًا والشعور بالعار من جراء ذلك:

(١) إشارةً إلى البيتَين من الشعر القائلَين:

قتـــل امـــرىء في غابــــة   جريمـــــــة لا تُغتَفـــــــر
وقتـل شعــــب آمـــــــن   مسألـــــــة فيهـــا نظـــــر

لي في ابتسامته جمـــال أمومتـــي وأرى بها عـــاري يفـحّ ويصخب
كم قبلـــة من ثغره هي في فمـــي كنه الوجـود وفي ضميريَ عقـرب

ويتنازع الأمَّ كذلك شعورها ببراءة الطفل من مسؤولية ما فعل والداه.. وكونه، من جهة ثانية، ذكرى دائمة للعار الذي تردَّت فيه:

ألطفـل، ويـل الطفـل، ذكرى حيّـة للعـــار سابـــغَ ذلّهـــا أتجلبـــب
لِمْ لا يمـــوت؟ ولِمْ يموت؟ وما الذي فعل الطفَيـــل؟ لشـــدَّ ما أتعـــذَّب

وقد أعطى فيكتور خوري أجمل صورة فنيَّة للَّذَّة التي ينتشي بها الجسد في حينها ثم تكون لها العواقب الوخيمة في ما بعد:

جَنْـــيُ الحـــرام يلـذُّ عند قطافه أمَّا عصارتـــه فويـــل يرســـب

وهو هنا يشبه أبا شبكة الذي صوَّر هذه اللذَّة عينها التي ينتشي بها الجسد فيما تعافها النفس:

لـــذَّة الإثـــم كيف تمقتهـــا النفس ويحلـــو عصيـــرها في المـذاق!

ثمّ هو يصوِّر عذاب الضمير الذي يلاحق الجاني بعد ارتكابه جريمته:

يمسي ويصبح فاجـــرًا متهتِّكًـــا ويروح يمعـــن في الفجـور ويُغرب
فلعلَّـــه ينسى جريمتـــه ولكـــنَّ المعاصـــيَ للمعاصـــي أجلـــب

ويطالعنا هذا الوصف الرهيب لهول الضمير:

نقـــط من الـــدم تستحيل بحيـرةً دكنـــاء، داميـــة الجوانب، تصخب
تنشقّ عن شتّى الطيـــور.. فطائــر يلـــغ الدمـــاء وطـائر يتسحَّب
حتى إذا نظـــم الطيـــور ضفافها سربًا يخضّبـــه الـــدم المتصبّب
طارت إلى الجـــاني تصفّـق حوله بدويّ أجنحـــةٍ يصـــمُّ ويُرهِـب
ولكلّ طيـــر صيحـــة صخّابـــة في رأسه تنعـــى الضميـر وتنعـب
صوَر مفجَّعـــة الـرؤى مجنونة طافـــت مَخيلتـــه تجيء وتذهـب

صوَر مفجَّعــــة الـــــرؤى مجنونـــة قذفـــت به من نفســـــه يتهـــــــرَّب

ويبدع فيكتور خوري، أخيرًا، في تصوير استفاقة الضمير الذي طال إغفاؤه لدن هزِّه صوت الفضيلة الذي هتف به المنقذ المخلِّص، ثم الصراع الداخليّ الذي ينتهي بتغلُّب الخير على الشرّ:

وكــــأنَّ معرفــــة الفضيلة شوَّهــت وجه الرذيلـــــة.. فالضميــر يؤنِّــب
كانت تعـــــبُّ الإثـــم ملءَ لهاتهــــا عبًّا، وتصطخب الذنــــوب فتركــب
وثَّابـــة نزواتهـــا وضميرهـــــا مغـــفٍ فلا يشكـــو ولا يتعتَّـــب
والآن تجهـــل ما يهـــزُّ كيانهــــا هـــزًّا فيبتسم الوجـــود ويَعــذب
والناصريُّ يـــرى صراع فجـورها وعفافهـــا.. فعفافهــا يتغلَّـــب

إنّ قصيدة "المجدليَّة" لفيكتور خوري هي من عيون الشِّعر القصصيّ في الأدب العربيّ الحديث، لا تقلّ في ذلك عن "مصرع بزرجمهر" و"نيرون" لخليل مطران و"شمشون" لإلياس أبي شبكة. كما أنّ قصيدته الأخرى "درب الأمومة" لا تقلّ عن قصيدة "حضن الأمّ" للشَّاعر القرويّ التي وُصفت بأنَّها من الشعر العالميّ وتُرجمت إلى العديد من اللُّغات.

تُرى.. متى يعرف النقَّاد أنّ هناك شاعرًا معاصرًا غُمط حقَّه حتَّى الآن، لأنَّه يستحقّ أن يتربَّع إلى جانب الشعراء ممَّن ذكرت؟

فيكتور خوري، شاعرُ المعلَّقتين

نُشرت في جريدة "الأنوار" سنة ١٩٧٨.

إنطفأ كما عاش، لم يُرِدْ أن يشعر به أحد.
شاء نفسه خفيف الظلّ لا على الناس وحسب، بل على الأرض التي يدرج فوقها، فكادت أن لا تحسّ بوطئه الأرض.
شاعر نسريّ الجناحَين، وإنّما يضم صدره قلب عصفور وديع. لم يُصدر في حياته كتابًا أو ديوانًا من الشعر، هو الذي كان يملك في أدراجه نواة كتب ودواوين قادرة، لدى ظهورها إلى النور، على إحداث الضجة.
عاش بسيطًا، يدور بك في أحاديثه عبر دنيوات الفكر على اختلافها، ويرسل الخاطرة النيّرة، ويطلق الرأي النافذ ويعطي الحل الصحيح ببساطة مَن يلقي التحيّة أو يتحدّث في شؤون النهار.
بين الأدب والصحافة والتعليم كان يمتد حقل نشاط غزير لفيكتور خوري، يبذل فيه العطاء من العقل والنفس والجوارح، حتّى إذا سُئل عمّا يكسب من ذلك وُجد محرومًا حتّى من التعلّل بأمل.
هل كان رجلاً فاقد الطموح؟، أم هو الطموح المصطدم بالخيبة حين لا شيء من مواهب فيكتور خوري، وممّا أودع الله في ذاته، كان يدعو إلى الخيبة؟
بلى، الظروف كانت تلك المدعاة الكبرى، هذه التي ترفع إنسانًا إلى الأوج وتبقي أخاه على الحضيض.. ولو بدأا من نقطة انطلاق واحدة.

وإذا كانت الإنسانيّة قد أضاعت كثيرين من أمثال فيكتور خوري، فلم تتعرّف إلى آثارهم، ولم تستفد من كنوزهم وتضمّها إلى تراثها، فكم من الثروات تكون قد ذهبت هدرًا كأنّها ما جاءت على أجنحة النعمة إلى الأرض.

هذا شاعر كان حدب أصدقائه والمعجبين به عليه أكثر من حدبه على نفسه، وضنّهم بنفثاته على الضياع أكثر من ضنّه وحرصه. فلم يستجب حين ناشدوه العناية بنتاجه، ولم يؤمن يومًا بأنّ وراء الشهرة والصيت العريض طائلاً يُذكر.

أجل، لقد كان من أولئك الشعراء الذين عاشوا طوعًا في شبه عزلة عن النشاط الأدبي العام، فكتبوا كأنّما لأنفسهم في البدء، ثم كانت قيمة عطائهم كفيلة بتداوله في محيطهم حصرًا، وكأنّما رغمًا عنهم. وحتى عندما انضوى تحت لواء حركة أدبيّة فقد كانت هذه الأخيرة محليّة لم تسعفه في شهرة طائرة ولم تحمل شعره وأدبه إلى الآفاق البعيدة.

منزلة فيكتور خوري بين الشعراء تُقاس، إذًا، بمقياس القيمة الفنيّة لآثاره لا بالمرتبة التي يحتلّها في قائمة الشعراء المعاصرين، هذه التي لا تُحلّه المقام الذي يستحقّه والجدير بعطائه الشعريّ. فمن ميزاته، دليلاً على عِظَم طاقته الشعريّة، أنّ قيود اللغة وضوابطها لم تقتل شاعريَته رغم محافظته الشديدة على الأصول اللغويّة بحيث لم يخرج عليها بل لم يَزِحْ عنها مطلقًا كما يفعل شعراء اليوم زاعمين أنّها عقبة في وجه انطلاق الشعر على مداه، وهذا بفعل قوّة عارضته الشعريّة وامتلاكه سرَّ القصيد كامتلاكه ناصية اللغة كأحد أئمّة علمائها، إذ كان لا يناقشه أحد في مسألة لغويّة إلاّ كان رأيه هو الراجح، وبرهانه المفحم القاطع.

وهو صاحب "المجدليّة" و"درب الأمومة": معلَّقتَين شعريّتَين تتضمّنان عناصر العظمة التي تميّز آثار الخالدين الكبار، فتقول لدى الفراغ من قراءة أحدها: "هذا أثر ضخم".

إنّهما قصيدتان قصصيّتان تطرق كل منهما موضوعًا إنسانيًّا جليلاً. فـ "المجدليّة" تتناول موضوع العدالة الزائفة التي يمارسها على الضعفاء فقط مَن هم أَولى بالمحاكمة والقصاص، أمّا "درب الأمومة" فقد سما التصوير الشعريّ فيها لعاطفة الأم إلى ذرًى يعجز عن بلوغها إلاّ الملهَمون النخبة. وفي ما يلي لمحة عن هاتَين المطوَّلتَين الشعريّتَين اللتَين تستحقّ كلّ منهما وصفها بالمعلَّقة دون مغالاة:

درب الأمومة

"درب الأمومة" صياغة شعرية لأسطورة تقول إنّ شيخًا عارفًا بشَّر أمَّ طفل مريض بأنّ الموت آتٍ لأخذ طفلها، فهلعت الوالدة لذلك وسارت تريد لقاء الموت واستعطافه علّه يشفق عليها وعلى صغيرها، وفي الطريق صادفت سياجًا من الشوك يحول بينها وبين متابعة المسير.. فقال لها:

لــن تمـــرّي أو تُشبعينا عنـــاقًا والتصـــاقًا بصـــدرك البلّـوري

فلم تبخل بصدرها على الأشواك، بل روَّتها بدمها حتى سرى الحنان مع هذا الدم في عروق الشوك فأفسح لها في المرور. وإذا مسيل من الماء يقطع عليها طريقها مجدَّدًا.. ويأبى لها مرورًا إن لم تُلْقِ بعينَيها إليه. وكان أن أسقطت عينَيها مع الدموع إلى قعر النهر وتابعت سيرها على غير هدًى، فلقيت في طريقها امرأةً عجوزًا طلبت منها ثغرها النظيم وشَعرها الفاحم لتهدي، بالمقابل، خطاها إلى الموت، ففعلت مسرورةً غير سائلة لأنّها ستصل، أخيرًا، إلى مقصدها، وعندما أصبحت أمام الموت وجهًا لوجه ورآها على هذه الصورة من التضحية خشع لحبّها العظيم قائلاً لها:

.... عـــــودي تجـــدي الطفـل لاعبًا في السرير

هذه الأسطورة أفرغها فيكتور خوري في قالب شعري فيه من الروعة ما يجاري عظمة موضوعها ويسمو به فوق سموّه.

ها هي المرأة تلبّي نداء الشوك إلى الإلقاء بنفسها على رؤوسه الحادّة:

فأكبّـــت تضمّـــــه وتــــــروّي يابس الشــــوك بالــــدم المهدور
فمشى في عروقـــــه من دماهـــا سائل الحـــب والحنـــان الوفيــر
فاستحالـــت أشواكـــه زهـرات ٍ زاهيـــــاتٍ بلونهــنَّ النضيـــر،
باسمـــاتٍ من عفّـــةٍ وفتـــونٍ، مائلـــــاتٍ رحب الفضا بالعبيـــر

والصورة الجميلة في النص الشعريّ للحكاية أنّ قسوة الشوك استحالت رقّةً وإشفاقًا، لأنّ دماء المرأة التي غذّت عروقه حملت معها إليه الحب والحنان، وأنّ الأشواك انقلبت بفعل إروائها بهذا السائل المحيي زهراتٍ زاهيات اللون.

وفي المقطع الثاني، عندما واصلت الأم جريها في إثر الموت وهي نازفة، ونازف منها العزم مع الدم الناضح حتى كادت تنهار، نجد الشاعر لا يغفل عن تصوير التجاذب النفسيّ الذي وقعت فيه المرأة ما بين الوهن الذي يدعوها إلى العودة دون إكمال الطريق وعامل الأمومة الذي يدفعها إلى شرب الكاس حتى النهاية من أجل ولدها المهدَّد بالموت:

ومشـــت والجـــــراح فيها ثغور باسمات عن الدفيـــــق الطهــور
تنزف العـــــزم قطـــــرة إثر أخرى وهي تنهـــار في الطريق العسير
كلّما حاولـــت رجـــوعًا ثنـــاها حافـــز من أمومـــةٍ وشعـــور
يهـــب الواهــنَ العزيمــةَ.. حتى بلغـــت ضفّـــةَ المسيل الكبيــر

ورهيب وصف الشاعر للموقف عندما جعل النهرُ انطفاءَ النور في ناظرَي المرأة المنكودة شرطًا لمرورها في عبابه:

لن تمـــرّي أو تمنحينيَ عينَيـــكِ وتلقيهمـــا لمـــائي النميـــر
فهمى دمعهـــا.. فاسقط عينَيهـا إلى قعـــره العميـــق القريـــر
صارتا درّتَيـــن في عنـــق المـــاء تضيئـــان في الظـــلام بنـــور
ورمتها الأمـــواج في الشاطئ الآخر عميـــاء.. يا لَهـــول المصيـــر

أمّا الموقف الأروع فهو عند مواجهة المرأة للموت وهي جريح وفاقدة البصر والثغر والشَّعر: بقيّة إنسانٍ لا إنسان. وللمرّة الأولى يرقّ قلب الموت وينحني إجلالاً لهذا التفاني.. فلا يردّ الأمَّ خائبةً:

هي والمـــوت، يا يـــراع تهيَّـــب موقفًا فـــوق طاقـــة التعبيـــر
ورآها عميـــاء، درداء، شوهـــاء، تـــوالي ضراعـــة المستجيـــر
بذلـــت من جمالهـــا وصباهـــا فديـــةً جـــلَّ قدرهـــا عـــن نظيـــر
هـــي أمّ.. وليس كـــالأمّ حـــيّ يبـــذل النفس فـــي سبيل الصغيـــر
سمعـــت في ذهولهـــا تمتمـــاتٍ من فـــم الموت مثل جَرْس الخرير:
"جلـــلٌ حبُّـــكِ العجيـــب.. فعـــودي تجـــدي الطفل لاعبًا في السريـــر"

وإني لألفت نظر القارئ إلى حُسن التعبير عن عفو الموت عن الصبيّ بقوله للأم أن تعودَ لتجدَ طفلها "لاعبًا في سريره"، فقد بَعُدَ الشاعر بذلك عن الجواب الباهت فيما لو قال لها إنّها ستراه وقد شفي وقام.

وهذه الالتماعات الشعريّة وفيرة في القصيدة، منها تصوير حال المرأة بعد أن فقدت نظرها دون أن يُضعف ذلك من روحها، ودون أن يفتر فيها الدافع إلى إنقاذ ولدها:

أطفـــأت قسوة الطبيعـــة عينَيهـــا وأعيـــا إطفـــاء نـــور الضمير

فهناك لعب على اللفظ والمعنى في انطفاء نور العينَين وعدم انطفاء نور الضمير.

المجدليّة

حتّى إذا انتقلنا من "درب الأمومة" إلى رصيفتها "المجدليّة" وقعنا على شعر قصصي يروي حكاية المرأة الساقطة التي غفر لها السيّد المسيح. وإنّما سيقت الرواية الشعريّة وفق نظرة عصريّة إلى واقع الحال هذا، واقع المرأة الجانحة في المجتمع. فالزلّة الأولى، في نظر الشاعر، لا تكون الفتاة أو المرأة مسؤولة عنها وإنّما هي البراءة الغافلة تقع في حبائل الصيّاد:

في ذمّة الصيّاد طير غافل   أهْوى على شَرَكٍ فأين المهرب؟

كم غادةٍ حسناء أفسدها الورى   وقبيحةٍ لم يعتلقها مخلب...

لا بل إنّ المسؤول الأوّل هو النظام السائد، أي أنّ الشاعر يأخذ بالنظريّة الاجتماعيّة القائلة بأنّ النظام الاجتماعيّ يحكم التصرفات الفرديّة. فالقاتل والسارق ومَن إليهما كلّهم ضحايا النظام، وبإصلاح هذا الأخير يصلح كل شيء:

ولقد تكون المجدليّة خير مَن   في الأرض لو أنَّ النظام مهذّب

والمجرم، بعد أن أغوى الفتاة وأسقطها، دفعها دفعًا إلى متابعة حياة الرذيلة بتنكّره لها بعد أن زلّت قدمها بسببه وحملت منه سفاحًا فأصبحت بحاجةٍ إلى معيلٍ لها ولطفلها:

فشكت إلى الجاني ليعطف قلبه   نحو الجنين.. فلم يكن ما تطلب

ويعقّب الشاعر على موقف الرجل هذا بقوله.. مخاطبًا إيّاه:

لطَّختَ عفّتها فتًى وتركتَها   شلوًا بأنياب الهموم تَقَلَّب

وهو توكيد على أنّ الساقطة ليست مذنبة بل هي ضحيّة.

وإنّه لينتقد الشريعة التي تعاقب مثل هذه "المذنبة" وتترك الفاعل الحقيقي:

وشريعة سنَّ القوي نصوصها،   يشقى البريء بها وينجو المذنب

مَن تلك؟، تلك المجدليّة ساقها   للرجم ناموس عتيّ مرهب

وهذا ترجمةً للفكرة القائلة إنّ القوانين تُسَنّ وفقًا لمصلحة الطبقة المسيطِرة وضحاياها هم الضعفاء.

ويتابع:

طلعت تُجَرُّ كرايةٍ مغصوبةٍ سمح العراك بها وفاز الأغلب

وهي صورة، وإن يكن أَوردها هنا على سبيل الاستعارة المجازيّة لأنّ المقصود بها هي المجدليّة نفسها، إلاّ أنّها معبِّرة، في الوقت ذاته، عمّا يسمّى في الحروب "حق الغلبة"، حيث المنتصر يستحل ما ناله بالقوّة لأنّ نصره أولاه الحقَّ به.

ولدى فيكتور خوري من هذه الصور التعبيريّة ما فيه الكثير من الفنيّة، مثل روايته خبر كتابة المسيح على الأرض لعبارة "مَن منكم بلا خطيئة فليرمِ هذه الإمرأة بحجر" جوابًا على مطالبة القوم برجمها، فقد أَورده الشاعر كما يلي:

وأكبَّ يكتب في الثرى.. وكأنّهم قرأوا معاصيَهم على ما يكتب

فبكتابة السيّد للعبارة المذكورة على الأرض كان كأنّه يدوّن معاصي القوم في ما يخطّه، كلٌّ إذا قرأه فإنّما يقرأ فيه معاصيه.

ومن أجمل ما يلتمع في هذه القصيدة من معنًى تلك الإشارة إلى أنّ الجمال يضاعفه الحزن إذ يضفي مسحته عليه:

وإذا تردّى الحُسن جلباب الأسى فالحُسن أروع ما يكون وأخلب

كذلك إيضاح أنّ المنعة الخلقيّة إذا فُقدت من النفس هانت الرذيلة على الإنسان.. لا بل بدت أطيب وأحلى، لأنّ الإنسان لا يأبى الفحشاء ولا يعافها إلاّ الرفعة التي في نفسه:

فاستسلمت للموبقات.. ومَن يهنْ دون الفضيلة فالرذيلة أطيب

وهناك توفيق في التعبير عن قوّة فعل المال في يد صاحبه حتّى ليذلّل دونه كل مقاومة:

جـــــمّ الثــــراء، ولا منيع على يــدٍ تـــذري النضار.. ولا منـــال يصعب

وتوفيق آخر في التعبير عن أنّ كلّ شيء يجلب كما لو قلنا وفق المثل السائر إنّ المال يجرّ المال، ولكنَّ الفكرة هنا مطبَّقة على التهتّك والفجور: *"... المعاصي للمعاصي أجلب"*.

أمّا فكرة أنّ الحياة لا تمدُّ بساطها الرخيَّ إلاّ للعتاة الذين يأخذونها عنوةً فقد أبدع فيكتور خوري في التعبير عنها بقوله:

أرئيس كهنــة بيت إيـلٍ لم يفــز بالـعيش إلاّ الفاتــك المتصلّـــب
فــإذا لقايافـــا رفيـــع مكانـــةٍ يسعى ليدركهـــا سواه ويــــدأب
عظمــاء إسرائيل دون رتاجـــه وسفيـــر رومـــا ودَّه يتخطَّـــب

"مجدليّة" فيكتور خوري قصيدة وضع فيها الشاعر إصبعه على انقلاب المقاييس في دنيانا بحيث أصبح الجاني هو القاضي والضحيّة هو المجرم, آخذاً بالفكرة الاجتماعيّة التي تجعل المجتمع والنظام مسؤولَين عن فساد الأفراد.

***

وبعد، هذا شاعر لم يصل إليه حقّه في حياته، فنأمل أن يصل إليه بعض حقّه وهو في غياهب الثرى. لقد أُهيل عليه التراب وشعره وسائر مؤلّفاته ما زالت دفينة، تنتظر اليوم الذي "تُكتشف" فيه و"يُكتشف" معها شاعر وأديب كبير.

خليلان حاوي.. والفرق كبير

أُلقيت ضمن ندوة عن الشاعر في قاعة محاضرات كليَّة الآداب في الجامعة اللبنانيَّة – الفرع الأوّل، – بيروت، ونُشرت في ما بعد في مجلَّة "قطوف" الصَّادرة في طرابلس – السنة السادسة – العددان السابع والثامن – شتاء عام ٢٠٠٩.

لا أحد يجهل أنّ الزجل اللبنانيّ مرَّ بحقبة طويلة من الزمن قبل أن يشفّ ويصفو ويتنخَّل ليعطى فيه ما يستحقّ أن يسمَّى شعرًا. ذلك أنَّه، في البدء، كان منطبعًا بطابع قرويّ صرف على يد شعراء الفطرة البسطاء، أو كان عبارة عن مساجلات منبريَّة تمتاز بالبديهة الحاضرة، والقدرة على الارتجال، والتلاعب بالألفاظ والمعاني بطريقة فكهة في المداعبات والنخزات والردود عليها، أو جمع المتماثل من الكلمات لفظًا والمختلف معنًى لتتشكَّل منها قوافي القصيدة أو المقطوعة كما في وزن العتابا، ولكنَّ هذه "التفنُّنات" كانت مجرَّد حذلقات طريفة لا تسمو إلى مراقي الشِّعر.

إنَّها مرحلة "القول" لا الشِّعر، وكان أرباب هذا الزجل يُسَمَّون "قوَّالين". لكنَّ التطور، هذه السُّنَّة التي تعمُّ كلَّ شيء، شمل هذا الفن، فدخل الزجل في طور كلاسيكيّ كما كان الأمر بالنسبة إلى شعر الفصحى، فانطبع كهذا الأخير بطابع هيكليَّة المبنى، أي الشعر كعمارة وبناء، وعموديَّة القصيدة وخطابيَّة اللهجة. ثمّ أتت الموجة التجديديَّة مع الشِّعر الخفيف تركيبًا وإنَّما العميق مضمونًا والأصدق شاعريَّةً في انسيابه ومعانيه، فأصبح الزجل، في ارتقائه عن مستوى شعراء القرى، يوازي في رقيِّه شعر اللغة الأكاديميَّة.

في سحابة قصيرة من عمر هذه المرحلة برز في بعض الصحف والمجلاَّت اسم جديد لم نكن قد سمعنا به من قبل هو اسم خليل حاوي، وذلك في قصائد ومقطوعات باللغة المحكيَّة تلوح من خلالها مخايل شاعر من صميم طينة الشِّعر. فالنفحة الشعريَّة تضوع منها كأنَّها محمولة على ريح رُخاء، ولهجتها يشيع فيها حزن هادئ رقيق، وتأثُّر صادر عن روح وادعة وبراءة ونقاء.

بالنسبة لي كانت هذه الرقائق بداية لون جديد في شعرنا العاميّ، فحتَّى مَن سبقوه من شعراء هذه اللغة إلى التجديد لم يكن شعرهم في مثل هذا الصفاء والشفافيَّة.. والرقَّة المتناهية.

ولكن ما إن استبشرت خيرًا بهذه الإطلالة الواعدة حتَّى غاب الاسم عنِّي فلم أعد اقرأ لصاحبه أو أسمع عنه شيئًا. وتعدّدت الأسماء الجديدة الشابَّة في حقل الشِّعر العامِّي وليس بينها اسم خليل حاوي، إلى أن طلعت علينا فجأةً مجموعات شعريَّة باللغة الفصحى تحمل هذا الاسم. في البدء لم أصدِّق أنَّ هذا الشَّاعر يمكن أن يكون هو نفسه ذاك، وفي حال كان هو نفسه فلا بدّ أن يكون قد حصل لديه انفصام في شخصيَّته جعله ذا نفسيَّة أخرى مختلفة تمامًا. ما هذا الذي يقرب أن يكون فحيحًا صاعدًا من جحيم الأرض؟! وأين ذهبت تلك الحلاوة في الروح، وذلك النسم الذي يُنعش الأنفاس رغم مسحة الشجن والكآبة التي ترين عليه؟! نعم، إنَّه شعر موغل عمقًا في المواضيع التي يتناولها ونافذ إلى الأغوار، وأبيات قصائده منتظمة في سلكٍ آخذٍ بعضه بعضًا في سحبة متَّصلة، وصداها بعيد القرار في النفس، وفي هذا يكمن رصيدها من الشعر، ولكنَّها ذات نَفَسٍ أين منه ذاك الذي كان يرفرف بنا على أجنحة خِفاف، والصوت الذي يؤدِّيها يبدو أنَّه جفَّ حلقه كأنَّما لفحته ريح سموم، أو كأنَّه خارج من حنجرة عجوزٍ دردبيس. ولو كان هذا الشَّاعر عازفًا لقلنا إنَّه ينقر بريشته على أغلظ أوتار عوده، ممَّا يجعل وقع قصائده على صفحة النفس لا يبعث

فيها النشوة الجماليَّة التي هي قوام الشعر والمقياس الذي يُقاس به. شعر، نعم، ولكنَّه يفتقد نضارة الشعر. ولا يعود ذلك إلى اللون القاتم في القصائد ومعانيها اليائسة السوداء، فهناك قصائد تقطر شعرًا وهي أشدّ من هذه سوداويَّةً وتشاؤمًا.

لأوّل مرَّة، في مسيرتي النقديَّة للشِّعر على مدى خمسين عامًا، يطالعني شعر لا يمكن إنكار هذه الصفة عليه، ولكنَّ تأثيره في النفس ليس تأثير الشعر من ناحية، وليس تأثير المنظومات الخالية من روح الشعر من ناحية ثانية. إنَّه شعر وليس بشعر، أو هو على المفترق بين الشعر واللاشعر، ولا يُعْرَف إلى أيِّهما أقرب.

إنّ هذا الشاعر، في قصائده العاميَّة، كان يفيض بسكب شعريّ صراح غير زائفٍ معدنًا وغير ملتبسٍ هويَّةً، فكان لنا منه هذه الرقائق العذبة التي صدرت عن نفسٍ بكر كانت لا تزال خصبة مشبعة بالنداوة والبلل، ينطبق عليها ما يسمَّى بالفرنسيَّة *La fraîcheur de l'âme*. أجل، لا بدّ من الاعتراف بأن بواكير خليل حاوي الطرية العود تنضح شعرًا أكثر بكثير من شعره الفكريّ المثقَّف، الذي لا ننكر عليه، من وجهة أخرى، بلاغة تصويره للوضع البشريّ البائس، الوضع البشريّ في حقيقته المُرَّة الدكناء.

وهكذا بتنا تجاه شاعرَين لا شاعر واحد، هما خليل حاوي الأوَّل، الشاعر العاميّ الذي زكت أنفاسه وطابت حتَّى تضوَّعت رَوحًا ورَيحانًا، ودار لسانه على رضاب عسليّ المذاق، وبرع في مساوقة لهجته في المخاطبة مع ما يناسبها من تقطيع للأبيات عن طريق توزيع خاص للأوزان، فأتت بذلك راحًا مُسْكِرة وسحرًا حلالاً، وخليل حاوي الثاني، الذي نضج كثيرًا ولكنَّ نضجه لم يأتِ في الشعر بطعمٍ مستطاب. إنّ الشاعر الذي كان يذوب شعرًا تحوَّل إلى شاعر أصبح دوحه الرخص حطبًا، وأعشابه النديَّة قشًّا، ونسيمه العليل ريحًا صحراويَّة آتية من الأرض العطشى.

ونروح نتعزَّى، إزاء هذا الواقع المخيِّب لنا نحن محبِّي خليل حاوي، بتذوُّق حلاواته القديمة فنسكر من فوحها ونرتوي من اخضلالها، وما كان الجذع اليابس، ولو متجذِّرًا عميقًا في الأرض، ليروق للنظر ويدغدغ الملمس كالغصن اللدن الرطيب.

وثنيَّة، حلوليَّة ووحدة وجود!

غير منشورة سابقًا.

الشاعر، ككلّ إنسان، لا يخلو من التناقض في ذات نفسه، وهو يجمع النقيضَين على أنَّهما في تناغم وائتلاف. هذا الياس أبو شبكة يعبِّر عن التلاقي في نفسه بين مشاعره المتعالية على خسائس الجسد وبين نزعته الحسيَّة الجامحة التي تدفعه إلى اروائها بما ينعكس سلبًا على مشاعره السامية. هذا التنافس، وتلاقي المتناقضَين في وقت واحد، وفي نفس واحدة، عبَّر عنه أبو شبكة بقوله:

لــذَّةُ الإثمِ كيفَ تَمْقُتُها النَّفْسُ ويحلو عصيرها في المذاقِ؟!

أفلم يتكلَّم أبو شبكة في هذا البيت، إذ هو غارق في الإثم حتَّى أذنَيه، بلسان كل إنسان يحسُّ، وهو في غمرة النشوة الجسديَّة، بما يشبه الاشمئزاز يرافق إحساسه بالمباهج التي يتمتَّع بحلاوتها؟ أفلا يتوق الإنسان إلى الصفاء والسموّ كلَّما غرق في ما يشدُّه إليه اللحم الذي هو أصلاً من تراب؟

أجل، إنَّ الحواسّ، المعبَّر عنها هنا بـــ "المذاق"، هي التي تتلذَّذ بهذا الطعم وتتلمَّظ مستطيبةً إيَّاه، أمَّا ما وراء الحواس فشعور يعاف هذه الحالة ويربأ بالنفس أنْ ترخص وتنحدر إليه.

ذلك أنَّ أبا شبكة منطبع بالتربية الدينيَّة المسيحيَّة التي نشأ عليها، وهو يمثِّل ظاهرةً تنطبق على كلّ الشعراء الذين من نوعه، وهي أنَّ أكثر الشعراء تديُّنًا وإيمانًا هم أكثرهم سعيًا وراء المرأة وأكثرهم وقوعًا في التجربة.

لكنَّ الشاعر قبلان مكرزل، وثمَّة خلاف حول إيمانه الدينيّ، حلَّل للشعراء، لا لغيرهم، ما هو في الاعتقاد الشائع حرامًا على الجميع؛ فكأنَّ الشعراء، في نظره، أشبه براحيل ("الشريعة ليست عليكِ يا رحيل": عبارة وردت في "العهد القديم" من الكتاب المقدَّس) التي لم تكن الشريعة لتسري عليها، قال:

... فلنا يجوز، ولا يجــوز لغيرنـــا، هـــــذا التناقضُ أننــــــا شعــراءُ

الشاعر، إذًا، هو فوق الشريعة، وهنا يلتقي قبلان مكرزل، بشكلٍ من الأشكال، مع أبي شبكة الذي، رغم إيمانه وتقواه، جعل تحليل المرأة للرجل يتمّ بفعل الحبّ المتبادَل بينهما لا بفعل الشريعة التي عقدت لهما القران، فهو يخاطب عشيقته المتزوجة بقوله:

بُورِكَ الحبُّ حين باركَ إكليلاً علينا أَحَلَّـــــــــهُ قلبـــــانا

فالأوّل يعفي الشاعر من قيود الشرائع جاعلاً له امتيازًا على سائر الناس، والثَّاني يولي الحبّ سلطانًا لتحليل المحرَّمات، والمستفيد هو الشاعر في كلا الحالَين.

ولا يتورَّع أبو شبكة عن الاستشهاد بالمسيح الذي "أحبَّ حتى مريم الزانيه".. وكأنَّه يلتمس سببًا تخفيفيًّا لنفسه في إظهاره أنّ أَولى البشر بعدم السقوط في الخطيئة، لأنَّه تألَّم ومات تكفيرًا عن خطايا الناس (وهو هنا يلقِّبه بـــ "سيِّد الآلام")، لم يستطع أن يقاوم طغيان الحب ولو كان حبًّا لبائعات الأجساد.

وقد اعتبر أبو شبكة الشرائع من صنع البشر ونَزَّه السماء عن وضعها حدودًا وسدودًا في وجه حريَّة الإنسان.. فقال:

"ألقوانيـــــنُ سَنَّها العقــلُ في الناسِ فبيــــنَ الضَّميرِ والعقــلِ حــــربُ
إنَّ بينَ السمـــــاءِ والأرضِ حربًا"، قلــتِ: "حتى يصيرَ للناسِ قلـــــبُ"

وتتَّضح فكرته هذه أيضًا في قوله:

أَلَهُــمْ سُنَّةٌ؟ فلي رحمـــةُ اللهِ، ولـي نـــــورُهُ، لـيَ الإلهـــــامُ

إذًا فالسُّنَّة البشريَّة هي النقيض المقابل لرحمة الله، والسماء تحارب الأرض على فروضها هذه نصرةً للقلب والضمير.

أكثر من ذلك.. فأبو شبكة ابتدع حلوليَّةً جديدة في فلسفته للحبّ، فجعله أشعَّةً من مقلة الخالق تذوب في الأكباد لتمزج الينبوع الأبديّ للحبّ بالعاشق الذي نفذت هذه الأشعَّة إلى أعماقه:

أشِعَّـــــــةٌ من مُقْلَـــــةِ الخالـــــــقِ تَـــــذوبُ في الأكبــــادِ من حالـــقِ
فتمـــــزجُ الخالــقَ بالعاشــقِ

فأية وحدة وجودٍ جزئيَّة هي هذه التي تختار العاشقين من بين الخَلْق جميعًا لتوحِّدهم مع الله؟! أوَ ليس في ذلك مساواة بين الخالق والمخلوق مثل مساواته بين الله والحب في جعله هذا راحمًا كذاك؟:

قلتُ: "يا ليــــلَ إنَّ حُكمــــكِ ظالمْ، فارحميهــــا، فالحــبُّ كالله راحِــمْ"

لا بل هو يجعل حبَّه لــ"غلواء" يسمو حتَّى على العبادة التي لم يطلب منَّا الله أكثر منها لنفسه:

يا صــــورةً تجــــري بها السَّعادهْ ألحُـــــبُّ فيهــــا دُوْنَــــهُ العبــادَهْ

أوَثنيَّة غراميَّة هيَ؟، إنّ الوثنيَّة حوّلت العبادة عن الإله الواحد إلى الأوثان، ولكنها لم تفعل أكثر من ذلك، جاهلةً أن هناك ما هو فوق العبادة كما فعل أبو شبكة.

أمَّا التحلل من النواهي وإتيان المحظورات بمعاذير مختلفة فنشاهده كل يوم لدى غير الشعراء من الناس. فمنه القتل بدوافع إنسانيَّة أو ما يُسمَّى بالقتل الرحيم بحجَّة وضع حدّ لآلام المريض أو لعذابات أهله وهو ميؤوس منه، أو "بدوافع شريفة غسلاً للعار"، والانتحار لهذه الأسباب عينها، أو اداء اليمين الغموس"إنقاذًا" لمن يطالهم التصريح بالحقيقة، أو الحنث باليمين لدوافع تُفَصّل في حينها، يجمع كل ذلك

مبدأ "الضرورات تبيح المحظورات" الذي اخترعه الناس لهذا الغرض، والذي عبَّر عنه العامة بطريقتهم الخاصَّة في قولهم: "الكفر في وقته تسابيح".

وعلى غرار هؤلاء سار الشعراء: هذا يجعل من الحب شريعة قائمة بذاتها تحلل ما حرَّمته الشريعة الوضعية، وذاك يستثني الشعراء من سَريان الشرائع عليهم لأنَّهم أناس ذوو امتياز، فكأنَّهم من "متفوِّقي" نيتشه الذين يعلون على القانون لأنّ القوانين استُنَّت للضعفاء لا للأقوياء.

وأطرف الشعراء في الاستعانة بالدين لمساعدته على تحقيق مآربه هو نزار قبَّاني الذي وجد في عنصر الشفقة والعطف في الديانة المسيحيَّة ما يجدر به أن يدفع الراهبة المتبتِّلة إلى الحنوّ عليه وإنالته الأجر الذي وعد به الله عباده المتَّقين، لأنّ دينها دين إنصاف لا يبخل على هؤلاء "المتَّقين" بثواب:

فلا تمنعي أجـــري وأنتِ كريمــــةٌ، ولا تقطعي حبلـــي ودينُكِ يُنْصِــفُ

ويستوقفنا قوله: "لا تقطعي حبلي"، فالمسيحيَّة توصي بعدم قطع الرجاء من رحمة الله، والشاعر يطلب من المتعبِّدة التي يسير في إثرها أن لا تقطع له حبل رجائه من "رحمتها" بـــ "إنصافها" له و"إيتائه أجره" عملاً بوصايا دينها، فيا له من "تقيُّد دقيق" بأحكام التعاليم السماويَّة!

وقد خاطب الشاعر "ذات الصليب" بقوله إنَّه مؤمن متشدِّد في إيمانه يسير وراءها:

أذاتَ الصليـــــبِ اللؤلـــؤيِّ تلفَّتي، ووراءَكِ هذا المؤمـــــنُ المتطـــرِّفُ

والصليبُ هنا يشبه تلك "الطائرة" المعلَّقة حليةً على صدر حسناء، فلما أطال مُعْجَبٌ النظر إليها سألته صاحبتها: "ماذا؟ أأعجبتكَ الطائرة؟" فأجابها: "لا، بل أعجبني المطار"، وللقارئ أن يتساءل بعد ذلك بالنسبة إلى نزار قبَّاني: "تُرى.. علامَ ينعقد هذا الإغراق في الإيمان الذي نسبه الشاعر إلى نفسه، على الصليب أم على مستراحه؟".

ويلفتنا أنّ الشاعر يخاطب الراهبة باللغة التي تحلو لها، لغة الإيمان، مضيفًا أنَّه ذاهب فيه إلى حدِّ التطرُّف، فيا لها "أصوليَّة" دينيَّة من نوع جديد، تتعصَّب للعابد بدلاً من المعبود!

ماذا نقول فيهم؟ إنَّهم شعراء.

دراسة تطبيقيَّة في الشِّعر

نُشرت في مجلّة "الورود" – السنة الثالثة عشرة – الجزء الرابع – كانون الأول ١٩٥٩.

الكلام هو على زكي المحاسني الشاعر، وهو كلام لا يصحّ إلاّ بعد ملاحظة موجَّهة إلى القارئ بأنّ مَن نضع شعره الآن في الميزان الدقيق ليس شاعرًا "محترفًا" إذا جازت لنا التسمية. إنّه، أوّلاً، عالِم من علماء الأدب، وعالِم في القانون، ثمّ هو كاتب ريّق العبارة مؤنقها، يكاد أن يكون له نسقه الخاص في الرصف المنثور، الذي لا يلتقي فيه مع أحد لولا أنّ أمين نخلة يمثّل دور "القاسم المشترَك" (القاسم المشترك هو الذي له في كلّ موضعٍ حصّة) مع بعض أدبائنا في أساليبهم، ومنهم المحاسني.

وشاعرنا، بعد، ليس مقلاً فقط، بل هو مهمل لشعره لا يحتفظ بنسخ من قصائده لنفسه.. ثمّ هو ينساها بالكليّة، فإذا رويتَ الواحدة منها على مسمعه تفرَّس بك كأنّما يستذكر شيئًا.. ثمّ راح يتساءل جادًا أتكون له أم لسواه.

هذا "الشاعر رغمًا عنه"، الذي يتحلَّب المقاطع أو يُفيض بالقصائد عندما تلحّ عليه نفسه، وتتمرّد خواطره، مع أنّه يرسل الشعر غير حافلٍ بما يأتيه منه عند النظم ولا بعده، هذا الشاعر.. إلى أيّ حدٍّ وُفِّق في إعطائنا شعرًا تنطبق الصفة عليه بمعناها الحصريّ الضيّق لا الشكليّ الواسع؟

سننظر في هذه الشاعريّة بأن نقيسها على حقائق لاصقة بالشعر لا تنفكّ عنه، بعد أن نجلــو هــذه الحقائــق ونعطي الأمثلة عليها ليتبيَّن القارئ بنفسه ما نذهب إليه،

ضاربين صفحًا عن الكماليّات في الشعر، التي يُستحبُّ أن تكون له مع كونها ليست فرضًا مفروضًا.

وأوّل ما نسوقه في هذا المجال أنّ للشعر نفَسًا خاصًا ينبغي ألاّ نخلط بينه وبين موسيقى اللفظ أو حبكة العبارة الشعريّة. فليست القضيّة قضيّة انتقاء لفظ أو تركيب الكلمات في البيت. إنّ النفَس هذا يصدر عن طبيعة الشاعر، وله عند كل شاعر لونه الخاصّ، بمعنى وقعه الخاصّ لدى القارئ. ونقول إنّه يصدر عن طبيعة الشاعر، أي عن سليقته الشعريّة، لأنّه انعكاس روحه التي تولد معه كما يولد معه طابع شخصيته ومزاجه.

ذلك أنّ الشاعر لا ينحو نحوًا معيّنًا ليكونَ له النفَس الذي يمتاز به، فليس في الأمر جهد وتجارب كما في محاولات خلق الأسلوب الخاصّ مثلاً. إنّه نتاج طبيعيّ لأنّه، عند الشاعر الواحد، كما هو لا يحتمل زيادةً ولا نقصانًا، وهو ما يُستنتج منه أنّ "العناية" بالقصيد ليس لها دور تلعبه هنا كما لدى صقل البيت الشعريّ نحتًا واختيار ألفاظ. فعندما يكون الأمر متعلّقًا بانسجام البيت الشعريّ مع الأذن السامعة، وبنسج العبارة الشعريّة، يكون المجال مفتوحًا أمام الشاعر للتصرّف قصد التحسين والتجميل، أمّا في ما يختصّ بالنفَس فلا يمكنه أن يخطو خطوةً إلى الأمام أو إلى الوراء، فهي مسألة "عنصر"، مسألة "معدن" لا يملك سواه، وقد أتاه عفوًا.. فوجده متوفرًا لديه دون أن يبحث عنه.

إنّه، عندما يعالج اللفظ والعبارة، يوفَّق هنا ويتعثّر هناك، فلا يكون كلّ عطائه على مستوًى واحد، أمّا النفَس فيظلّ مُشْبِهًا نفسه في جميع قصائد الشاعر مهما اختلفت أوزانها ومواضيعها، ومهما اختلفت ينابيع الإحساس المستمَدّة هذه القصائد منها.

ولقد كنا نريد أن نستبدل تعبير "النفَس" بـــ"اللهجة".. لولا انتباهنا إلى أنّ اللهجة قد تختلف بين قصيدة وأخرى عند الشاعر الواحد، بينما الظاهرة التي نتكلّم عنها تظلّ

هي نفسها على تنوُّع الشعر عند صاحبها. فبين لهجة "أفاعي الفردوس" الصارخة المتمزِّقة عند الياس أبي شبكة، وبين لهجة "إلى الأبد" الهادئة والحالمة والملأى بشعور السعادة الدافئة عند الشاعر نفسه، فرق بعيد، ولكن مع ذلك لا يطالعنا إلاّ نفَس الياس نفسه في هاتَين المجموعة والمطوّلة الشعريَّتَين. وكنّا نودّ أيضًا أن نضعَ تعبير "الأداء" بديلاً.. لولا أنّ الأداء يُقصد به طريقة سكب الشعر عند الشاعر، أي في النتيجة أسلوبه.

والنفَس هو غير الموسيقى في الشعر، فالياس أبو شبكة ليس من ذوي النحت في قصيده، وهو مع ذلك يملك أروع نفَسٍ في شعرنا المعاصر. وهو غير هندسة العبارة، فهذا الشاعر إيّاه لا يعرف التصميم و"القولبة" في شعره، وهو مع ذلك، كما قلنا، يملك أروع نفَسٍ شعريّ.

لقد كتبت مرّةً في معرض حديث عن أبي شبكة: "إنّ هذه الحنجرة قد تفضلها حناجر غيرها من حيث أنّها صُقلت أكثر، وهُذِّبت، ونُحت معدنها، ولكنَّ فضلها هي على سواها أنّها من ذهبٍ.. خالصٍ، نقيّ"، وفي هذا الكلام تمييز ما بين "شكل" المادّة التي بين أيدينا وبين "طينة" هذه المادة أو معدنها.

وبديهيّ أنّ النفَس لا علاقة له بالمعنى الذي يتضمّنه الشعر؛ فهناك شعر يكاد أن لا يقول شيئًا، وهو مع ذلك طيّب النفَس حاليه:

غـــنِّ، أُحبُّـــكَ أن تغنِّـــــــي وتحـــدِّث الأطيــــــاب عنّـــــي
غـــنِّ، فمـــا عـــرف الهـوى أحلـــى على النغمـــــات منّـــي

(من قصيدة "عطر" لفؤاد سليمان، في ديوانه "أغاني تمّوز").

وفي ما عدا النفَس هناك النبرة الشعريّة، وهي التي نَصِفُها بأنّها "توتُّر عالٍ" في البيت الشعريّ يظهره على أنّه ليس من نوع الكلام العاديّ. إنّ السياق هنا يغدو ذا "كهربةٍ" خاصّة، كأنّ طاقةً خفيّةً تمور فيه وتخرج منه ليتحسَّسَ بها قارئه.

والحقيقة القاسية هي أنّ هناك "شعرًا" لا يعرف هذا التوتّر أبدًا، أي ليس له نبرة الشعر. وقد يكون جيّد المعنى، رائق اللفظ، حسن النسق، ولكنّه يفتقد مع ذلك شرطًا أساسيًّا لتكون له صفة الشعر عن حقٍّ وحقيق. ولا بدّ من الملاحظة أيضًا أنّ هذا التوتّر عندما يكون موجودًا فليس من الضروريّ أن يكون على درجة واحدة عند جميع الشعراء. فإذا كان الشاعر الواحد لا يستطيع أن يهبطَ به أو يرتفع، فبين شاعر وآخر يختلف الأمر، فيكون لأحدهما نبرة عميقة أو قويّة وللثاني نبرة معتدلة أو متواضعة. وخير مثل على ذلك المقابلة ما بين نبرة "إلى الأبد" لأبي شبكة ونبرة "سأم" لصلاح لبكي؛ فالثانية تبدو وكأنّها بنت الأولى، كأنّها نسخة مخفَّفة عنها. والنبرة وحدها هي المقصودة ببنوّة "سأم" لـ"إلى الأبد"، ولا علاقة لموضوع كلٍّ منهما بالآخر.

ولكي نتيح للقارئ أن يلمسَ بنفسه الفرق ما بين شعر يملك هذه الطاقة وآخر منسوب إلى الشعر إلاّ أنّه يفتقر إلى الطاقة الشعريّة نعرض عليه نموذجًا لهذا النوع وذاك. فلو قرأنا لعمر أبو ريشة مثلاً:

يا رمل ما تعب الحادي ولا سئما ولا شكا في غوايات السراب ظما

كأنّما من وراء الغيب هاجسة فضَّت على سمعه السرَّ الذي كتما

فرنّح الكون في لألاء أمنيةٍ عذراء ما عرفت أرضًا لها وسما

مرَّت طيوفًا على الدنيا فما غمست فيها جناحًا ولا جرَّت بها قدما

للحظنا العطاء المليء القويّ الواثق، واضعين أصابعنا على ثروة في نفس الشاعر تتدفّق كأنّما تلقائيًا ودون أن يدفعها صاحبها دفعًا. إنّ العطاء هنا يوحي بأن لم تسبقه محاولة ولا تفتيش عما يجب عمله لإطلاع قصيدة، وهذه الحيويّة في الأبيات تخلّف لدينا انطباعًا عن طاقة شعريّة عالية، عن نبرة شعريّة.

حتى إذا بادرنا إلى قصيدة لشاعر آخر منها هذان البيتان:

يــا لماضيك لــو ذكــرت الماضي، أنــت لــولاه وردة في الريــــاضِ
حدَّثـــــوني عنـــه غنيًّا بألـــوا ن الهـــوى والوصــال والإعراضِ

وقفنا على سياقٍ بليد، على قالةٍ "نيئة"، إلى جانب مظهر واضح بأنّ الثقة إنما تعوز الناظم، وأنّه يخوض الميدان متهيِّبًا متأنِّيًا، وإلى جانب مظهرٍ واضحٍ أيضًا بأن الكلمات إنّما جُمعت جمعًا إلى بعضها، رُكِّبت تركيبًا، بينما النموذج الأوّل يبدو وكأنّ كلّ بيت منه نزل دفعةً واحدةً، فلم يكن لــ"الشغل" فيه من أثر، أو كأنّ سلكًا يتداخل بين الكلمات وينتظمها، فهي خُلقت لبعضها ولم يؤتَ بها في عمليّةٍ مقصودة؛ إنّها جسم واحد وليست نثرات مجمَّعة.

والنموذج الثاني نقرأه فلا "نتروحن" بحياةٍ داخليّةٍ في أبياته. فكل ما نستطيع أن نجد فيه صناعة العبارة، واختيار الألفاظ، والفكرة أو الصورة التي يتضمّنها. وهنا الرأي الخطير الذي نسوقه، وهو أنّ النبرة الشعريّة الصادقة لا علاقة لها بالموسيقى الحلوة، والديباجة المنمّقة، والعبارة الأنيقة أو البليغة أو الرائقة، والفكرة أو الصورة اللامعة؛ فهذه كماليات مستحبّة في الشعر.. ولكنّه يبقى شعرًا بدونها إذا توفَّر له النفَس الشعريّ، هذا الذي ينبع من داخل الأبيات، حيث تكشف هذه عن نفسها مباشرةً لدى أوّل "احتكاك ٍ" للقارئ بها، فيلمس رأسًا هويّتها الشعريّة أو ينكرها عليها، وهذا دون أن يشفع بها التماع في المعنى، أو صفاء رنّة أو ما إلى ذلك، هذه التي تحتاج، لوزنها وتقييمها، إلى إمعان نظر وتحقيق نقديّ، أمّا الجوهر الشعريّ فيُلمس مباشرةً، يُحَسّ إحساسًا، ولا يمكن البرهنة عليه إلاّ باللجوء إلى ما نلجأ إليه الآن من مداورات. فنحن إذا أردنا قياس نجاح القصيدة من وجهة نظر اللفظ والمعنى فإنّنا ننتقل فيها من وجه إلى آخر من وجوهها، ومن مقطع إلى آخر من مقاطعها، فنرى الخطأ هنا والصواب هناك، الضعف هنا والقوّة هناك، التوفيق في ناحية والتعثّر في غيرها، ثم نخلص إلى نتيجة هي أنّ القصيدة موفّقة في مجملها أو

في بعض أبياتها، أو هي غير موفَّقة إطلاقًا، فكأنَّ العملية حسابيّة والنجاح نسبيّ ذا مقادير: هنا كفّة راجحة، وهناك كفّة شائلة. أمّا إذا أردنا قياس نجاح القصيدة على أساس صدق الشاعريّة التي تسري في عروقها فإنّ النسبية تنتفي ويُحسَم الأمر بنعمٍ أو لا. القصيدة عند ذاك تجتاز الامتحان الحاسم: تكون شعرًا أو لا تكون.

من خلال هذه العدسة سننظر في القصائد القليلة التي تغنّى بها المحاسني في غفلةٍ عن نفسه، والتي كان لها حظ أن تسلم على الضياع الذي تعرَّض له غيرها جزاء إهماله ونسيانه.

ففي قصيدة "الوطن والحبيب" نقرأ مثلاً:

أنا روحي تطيف في جبل المجد ... وتأتي قيسون بالسفح تنعم
موعدي ثم أفتح العين بالصبح ... على مسرح الجمال المنمنم

أو نقرأ:

– ما بيَ الذنب إن تقصّر يميني، ... دون لقياك مستحيل تجسَّم
– كل حرّية بغير دماءٍ ... تشترى فالزوال فيها محتَّم

ولا نحسب القارئ إلا وقعت على صفحة إحساسه نبرة لا تنتسب إلى غير الشعر.

وفي قصيدة "أنطلياس" يتراءى لك نظيم لو شاء أن يخفي عليك أنّه شعرٌ حق لما استطاع:

فيا بحر لا ألقاك إلا بموعدٍ ... لمؤتلف الأمواج يطفو بزورقي
أمجذاف ألحانٍ سمونَ برغبتي ... لعلّيَ من نهر المجرَّة أستقي؟

أمّا قصيدة "نسيم لبنان" فحسبك منها ما يدل على حقيقتها الشعريّة في غير لبسٍ ولا إبهام:

يا نسمة الصبح من لبنان ما صنعت ... لكِ الشوامخ من شفّاف أبراد؟
مررتِ بالعطر فاهتاجت مواسمه ... وراح في الركب لا درب ولا حادي

وقصيدة "تحيّة لأمّي" تنطق بما تنطق به أخواتها:

لــــولا الأحبّة والقلـــــوب وودُّها جفَّــــت مواجدنا وضاع غريمهـــا

لكنّها الـــــذكرى تـــؤجُّ بأنــــفسٍ حتى يلـــفَّ الكائنــــات عميمهــا

مَن لـــم يجد عنـــد الحياة خليلـــه وافــــاه من خلف القبـــور نديمها

***

هذا وللشعر لغة خاصّة، فليس النفَس والنبرة هما كلّ شيء. إنّ هناك شكلاً شعريًّا للتعبير.. قد ينحطّ عنه التعبير فيغدو عاديًّا مرسَلاً، وقد ينحطّ أكثر فيغدو نثريًّا كأنّه كتابة خبر، أي مجرَّد قولٍ دلاليّ. إلاّ أنّ التعبير العاديَّ المرسَل في الشعر يتَّشح بمسحة من لغة شعريّة، ولكنّها لغة ضئيلة البروز، صعبة الرؤية على العين المجرَّدة إن لم تستعن بـــ"منظار مكبِّر" حازته من طول تمرُّس بالشعر ومداومةٍ على النظر فيه.

وبالمقابل فاللغة بدون النفَس والنبرة، ولو جاءت شعريَّةً، لا تشفع للقصيد بدخول حرم الشعر. فهي "العمليّة الشعريّة" أو "الصناعة الشعريّة"، أمّا النفَس فهو ليس ابن عمليّة وصناعة، بل يصدر عفوًا عن الشاعر دون أن يسعى إليه.

واللغة الشعريّة قد تكون في تركيب العبارة، وقد تكون في طريقة خاصة لأداء المعنى. فمن أمثلة النوع الثاني أنّ الأخطل الصغير، ليقولَ إنّ فتية الشآم في عصرنا يستمدّون بسالتهم من أجدادهم قوّاد العرب المغاوير، يقول:

نسلتهمُ أمضى السيـــــوف، فهـــــذه لابـــــن الوليــــد وتلك للجـــــرّاح

وهكذا تناسل فتيان العروبة اليوم من سيف خالد وسيف أبي عبيدة، سيفَي الإسلام الماضيَين.

والشاعر نفسه، ليقولَ إنّ الوطن السوريَّ اليوم قد نفض عنه كلَّ أثرٍ أجنبيّ بعد الاستقلال وعاد عربيًّا صافيًا، يعبّر عن ذلك بقوله:

والشمس فـــوق سهوله ونجـــوده   عربيّـــة الإمســـاء والإصبـــاح

ويا له من تعبير غريب طريف!

ولعلّ أمين نخلة طليعة فيمَن تكاملت لديهم العبارة الشعريّة فبلغت درجة التجويد، وأصبحنا ننعتها بأنّها عبارة مجوَّدة أو مكوكبة أو منمنمة. إقرأ هذه الأبيات من قصيدة الأمين "تذكار سيّد درويش" لتأخذ فكرة عن العبارة الشعريّة كما ينبغي أن تكون:

أهتـف.. تجد شفقًا يمشي إلى شفـقٍ   معجَّـل الخطـو بين الوهج والنور

في الغيب منك جناحـا طائـرٍ غردٍ   مغلغل الصوت، خلف الحجب مأسور

مَن لي بشدوٍ سحيـقٍ أنت مرسلـه   على ذرى غـرف الولـدان والحور

فالملاحظ أنّ هناك "تصميمًا" في صوغ الجملة، أنّ هناك "توزيعًا" مدروسًا للكلمات. وشعر أمين نخلة عرف في مواطن كثيرة هذا النضج البالغ في النسق الشعريّ، حتى ليقلّ عنده الشعر المرسَل بالنسبة إلى هذا الشعر المحبوك. والمرسَل هنا لا نعني به الشعر المنثور كما اعتادوا أن يطلقوا عليه، وإنّما التعبير الشعريّ غير المتفنَّن فيه، ولكنّه في الوقت نفسه غير مبتذَل. هو تعبير عاديّ لا ينافي روح الشعر كما عندما يصبح التعبير نثريًّا، ولكنّه غير لامع كالتعبير المصمَّم هندسيًّا.

ومن أمثلة العبارة الشعريّة، أي العبارة ذات اللغة الشعريّة، مطلع قصيدة محمد مهدي الجواهري في أبي العلاء المعرّي:

قــف بالمعــرَّة وامسح خدَّها التربا   واستــوحِ مَن طوَّق الدنيا بما وهبـا

فالشطر الثاني من هذا البيت تشعر إزاءه كأنّه يقوم بحركة التفافٍ سريعة يريد بها أن يطوّقك ويُطبق عليك إطباقًا. إنّه بيت محكم، الإحكام فيه صفة شديدة البروز.

وخذ أيضًا هذا المطلع المنسَّق للجواهري في قصيدته "وادي العرائش":

يــوم من العمر في واديك معــدودِ،   مستوحشات بـــه أياميَ الســـــود

وأما مع هذَين البيتَين لصلاح لبكي:

هــذه الأدغــال في السفــح وفـــي جنبــات السفــح غصَّــت بهوانــــا

ووشى الطيـــب إلى الناس بنـــا فاستعنّا الليـــل فيـــه فأعــانــــا

فنشعر بأن الفصل بين "السفح" و"جنبات السفح" وذكرهما تباعًا في البيت، وبأنّ "فاستعنّا" مع الفاء في أوّل الشطر، متبوعةً بــ"فأعانا" مع الفاء في آخر الشطر، هما طريقة للإخراج الشعريّ، أي منحى في اللغة الشعريّة يدنيها جدًا من روح الشعر، أي من نفَسه الموجود أصلاً، حتّى ليكادان يتّحدان، فكأنّ الشعر هكذا يطلب.. وإن كان لا يشترط.

وللأخطل الصغير أبيات نموذجيّة في هذا السياق تُظهر كيف تكون لغة الشعر، فمن قصيدة "ولد الهوى والخمر":

فدَّيـــت ليلــك والكواكب في يدي، ولثمت بــدرك والضيــــاء وشاحي

ليـــل حريريّ النسيـــج كأنـــه شكوى الهــوى وصبابــة الملتــاح

هل لي إلى تلك المناهـــل رجعة؟ فلقد سئمـــت المـــاء غير قراح

ومن قصيدة "ذكرى بردى":

- أنـــا مـــذ أتيـــت النهر آخر ليلـــة كانـــت لنـــا ذكّرتــــه إنشــــادي

وسألتــــه عن ضفَّتَيـــه ألــم يــزل لي فيهمـــا أرجوحتـــي ووســادي

- تلك العشيَّـــة ما تزايــل خاطري في سفح دمَّـــر والضفـــاف هوادي

أبدًا يطـــوف خيالهـــا بنواظــري فأُحلُّـــه بين الكـــرى وسهــــادي

- إيـــهٍ خيــال المانعي طيب الكرى أيتـــــاح لي رجعى مع الــــورّاد؟

- قالوا: "تحبُّ الشام؟"، قلت: "جوارحي مقصوصة فيهــــا"، وقلت: "فـــؤادي"

أما العبارة المرسَلة في الشعر، التي لا طابع خاصًّا لها، فهي مثل:

أمَّتـــــي، كــــم غصَّــــةٍ داميــةٍ خنقــــت نجــوى عُــلاكِ في فمي
أيُّ جـــــــرحٍ في إبـــائي راعفٍ فاتــــــــه الآسي فلـــم يلتئـــمِ!

فهي تقريبًا من نوع الكلام المباشر، الذي لم يكوَّر بشكلٍ خاص. ولكنَّ هذه الطريقة الأخيرة لا تتنافى والشعر، فلها من صحّة النبرة الشعريّة، مع صفة ثانية سنأتي على ذكرها في التالي من حديثنا، ما يعوّض لها عدم حبكها بصورة طريفة. وإنّما الذي يجرح الشعر جرحًا بالغًا حتى ولو جاء علي لسان شاعرٍ أصيل النبرة فهو التعبير "النثري"، تعبير الحديث المتداوَل، الذي لا يمكن موائمته والشعر ليجتمعا على صعيدٍ واحد:

بلد الهــــوى العذريّ وهو كنايـــــة عن حــــب أشرف مجمــع إنساني

فتأمَّل استعمال الشاعر لــ"كناية عن" كمَن يشرح أمرًا في مكالمة، ثم انظر إلى "أشرف مجمعٍ إنساني" كم فيها من حديث المجتمعات وقاعات الجلوس، ومن لغة الدروس التي تلقى على الطلاّب.

واقرأ هذا البيت أيضًا لترى جليًّا أنّ قائله لا يُنشد شعرًا بل يروي لك ما جرى له:

ثــــمّ حالــــوا بين المثاليّة العليــا لفكــــري.. وبيـــن شعبي وبينـــي

ونزيدك هذا البيت:

وإذا مــــا غايــــة صعبــــت هوَّنـــــوا بالتــــــرك ما صعبا

فكأن "الترك" هنا مستعارة من "المسايرات اليوميّة" لتُحشر في الشعر حشرًا.

وخير، عفوًا بل شرّ مسك ختام نجعله لهذه الأمثلة، البيت التالي:

... وعرفتـــم كما عرفنـــــا الله لخررتـــــــم أمامنــــا ساجدينــا

إنّ "وعرفتم كما عرفنا الله" لا يمكن أن تأتي في كلام يتهادى كما يتهادى الشعر، بل

في مناقشة أو مساجلة، في ردّ على نقد، في شيء من هذا القبيل، أمّا أن تأتي في الشعر فأمر لا يبقى لنا بعده إلاّ أن نصوغ المخابرات الهاتفيّة في وزنٍ وقافية لتكون شعرًا مصفّى.

والآن ما حظّ المحاسني من اللغة الشعريّة؟ الحق أنّ معظم منظومات الدكتور زكي جاء في لغة شعريّة. فقليل عنده الشعر المرسَل، وأقلّ منه التعبير النثريّ الذي هو من نوع الكلام العاديّ. غير أنّ لغته الشعريّة هي لغة الأساليب البيانيّة المألوفة في الشعر العربيّ، فهو لم يخلق لغةً شعريّةً جديدة. وسترتسم أمامنا فكرة واضحة حول هذا الأمر بعد أن نقابل ما بين قصيدة "تذكار سيّد درويش" لأمين نخلة ومعارضةٍ لها على نفس الوزن والقافية أرسلها الدكتور زكي عبر الجرائد السوريّة إثر اطّلاعه على القصيدة النخليّة الآنفة الذكر. فإنّنا بينما نجد أمين نخلة يلتقي في لغة بعض أبيات قصيدته هذه مع المناحي العربيّة التقليديّة:

– *في الغيب منك جناحا طائــرٍ غردٍ   مغلغل الصوت، خلف الحجب مأسور*

– *مَن لي بشدوٍ سحيق أنــت مرسله   على ذرى غــرف الولــدان والحُور*

إذا به، في بعض آخر، يُبدع لغةً خاصةً به لم يأخذها عن أحد:

– *أهتف.. تجدْ شفقًا يمشي إلى شفقٍ   معجَّل الخطو بين الوهج والنـــور*

– *وجه الحبيب، وألحاظ الحبيب، لها،   والوشوشات وعسُّ الليل في الــدور*

فأمين نخلة هو أوّل مَن جعل شفقًا يمشي إلى آخر، وأوّل مَن استعمل "معجَّل الخطو"، هذا الشكل الرفيع من القول. وهو، كذلك، أوّل مَن استعمل "وجه الحبيب والحاظ الحبيب لها"، فكرَّر "الحبيب" بصورة رائعة بدلاً من أن يقول: "وجه الحبيب وألحاظه".

أمّا قصيدة المحاسني فتبدأ ببيت ذي لغة مرسَلة لم تركَّب تركيبًا خاصًّا:

يا زهـــرة الفن في أحلى البواكيــر   شذاكِ عفّى على عطــــر الأزاهير

ثم نقع على أبيات جميلة في لغتها الشعريّة، ولكنّها لغة الشعر المعتادة التي يستعملها كل شاعرٍ يملك أداة التعبير الشعريّ:

- *يفنى شميمي، وتفنى كلُّ ناظــرةٍ، ونـــــور وجهك باقٍ غير منظــور*
- *ما قام والليل مُرخٍ سود لمَّتــــه إلا وسار بأمـــــــواج من النــــور*

وبعد.. فاللغة الشعريّة تطالعنا عند المحاسني كيف جلنا في قصائده، ففي قصيدة "نجوى إلى شجرة من الحَور":

- *أتشكو جولـــــــة الأنهــار حتى ترى الليـــل البهيم هـــدوء بال؟*
- *أطفـــــرة هائــــم أم ثأر غازٍ؟، كلا العزمَيــــــن يعيا في القتــــال*

وفي قصيدة "أنطلياس":

أبيتًا بــدا في قمَّــــة الصوت غنّني، مغانيك ضمَّت كـــــلَّ لحنٍ مرقــرق
وقفـــت على نبعيك ظمآن من غــدٍ سيملـــؤني شوقًا لحلــــمٍ مــزوّق

وكذلك في "تحيّة لأمّي":

ألأرض منبتنـــا ونحن جسومهـــا وأديمنـــا بعـــد الممـات أديمها
يا حفنــة التــرب المقبّــل ثغــرها كــم فيــكِ من شفــةٍ يحنُّ حميمها

وأخيرًا في قصيدة "صوت من قبل الوجود" هذا الإرسال الشعريّ الصميم:

أتيت أرضك لا وعــــد ولا خبــــر يضــمُّ شمل حبيـــبٍ عند أهليــــه

والمحاسني في لغته الشعريّة متأثّر أحيانًا بأمين نخلة دون أن يكون في الأمر تقليدٍ واعٍ مقصود، ففي قصيدة "نسيم لبنان" يقول:

تمشي على زهـــو ألــوانٍ منمنمةٍ تمــــدُّ عين الصبا للفــارس الغادي

والشطر الثاني من هذا البيت يذكّرنا بخدنٍ له عند أمين نخلة هو الشطر الثاني من البيت التالي في قصيدة "البلبل":

لعلّ سربًا نــــأت عنّي منازلـــــه يديــــر سمع الهــوى للبلبل الداني

وفي محاسنية "نسيم لبنان" نطالع:

يا طائر الغرب أجـواز الفضاء لنا،   فنحن أصحابه في شعـب أجـــواد

يقابله في "بلبل" أمين نخلة:

يا طائر الخير إن جئت الشمال على   كفّ العنايـــة من لطـف وتحنـان

واتّباع المحاسني لأمين نخلة أو للأخطل الصغير يظهر أيضًا في اسـتعماله كلمـة "بين" على طريقتهما، يقول أمين نخلة:

- *يا حُسنها وهي تروي عن منازلها   وطيب ما كان بين الـدور والطرق*
- *حرّكت باللمس من أوراقهـا نفَسًا   يبيت ينفح بين الوجـــد والقلـــق*
- *أهتف.. تجدْ شفقًا يمشي إلى شفقٍ   معجّل الخطو بين الوهـج والنـور*
- *ماذا أقول إذا ما ملـت مذّكـــرًا   والليل يلهـث بين الطاس والزير؟*

ويقول الأخطل الصغير:

أبدًا يطـوف خيالهـــا بنواظـري   فأُحلُّـــه بين الكـــرى وسهـادي

فأخذ المحاسني بهذه الطريقة في البيت التالي من قصيدته "صوت من قبل الوجود":

تروي الأساطير أنّ "الفون" حين شدا   وداعب النـــاي بين السِّحر والتيـه

أمّا النثر في قصائد المحاسني فقد جاء في مواضع قليلة، ومن سوء الحظ أنّ مـن هذا "النثر" كان مطلع قصيدته "الوطن والحبيب"، وعلى وجه الدقّة.. الشـطر الأوّل من المطلع: "عاشق الليل خفيةً يتكلّم"، الذي تمامه في الشطر الثاني: "فلقانا السـماء والليل أرحم".

فما جاء في صدر هذا البيت هو من قبيل الإفضاء بخبر: "ليكن في علمكم أنّ عاشق الليل يتكلّم في الخفاء".

وفي قصيدة "أنطلياس" أشار المحاسني إلى أنّ الشاعر سـعيد عقـل أطلـق علـى المطربة فيروز لقب "سفيرتنا إلى النجوم"، فجاءت إشارته على هذه الصورة:

لئن قـــال في لبنان شاعـــر فنّه: "سفيرتنـــا فيروز للنجـــم ترتقي"

وهو في ذلك كأنّه يتفوّه بعبارة شرطيّة مآلها: "إذا كان شاعر فنّ لبنان قد قـــال إنّ سفيرتنا فيروز ترتقي للنجم..."، أي أنّ قوله هذا لا يزيد عن كونه إسم الشرط فـــي جملة عاديّة؛ أردنا بهذا الاستشهاد أن نجلو النثريّة المغرقة في هذا البيت. وما قولك أيضًا بـــ "شاعر فنّه"؟، فهل هذا تعبير يرد على لسان إمام من أئمّة اللغة والبلاغـــة والبيان؟!

وفي قصيدة "الأدب والفكر في عيد التسعين"، الموجَّهة إلى الأديب الإسباني رامون مينندز بيدال لمناسبة بلوغه التسعين من عمره، جاء هذا البيت:

يا ساكبًا ملحمـــــات حمر أذيـــال هـــذي ملاحـــم رامـــون بن بيدال

أفلا يرى القارئ معنا أنّ العجز هنا تسجيل تاريخيّ وليس شـــعرًا؟ ومتـــى كـــان الفرنجة يَنسبون بهذه الطريقة على مثال العرب؟ فلنقِس على ذلك، إذًا، "ولـــيم بـــن شكسبير" و"بيار بن كورناي"! إنما يشفع بالمحاسني أنّ هذا كلّ "النثر في شعره.

***

وآخر شرط من شروط الشعر اللازمة ألاّ يوحي بشخصيّة مائعة، متهافتة، لشاعره، ممّا يترك انطباعًا لدى القارئ بأنّ الشاعر متكلّف. والمثال على ذلك أن يتوجّه الشاعر إلى مَن يغنّيها شعره، فيبدو كأنّه يفتح ذراعَيه مبتهلاً، ويبدّل سحنة وجهه عشرين مرّةً في الدقيقة، ويتطلّع إليها فاغر الفم وهو يناديها: "تعالَي، تعالَي". كلّ هذا يوحي بالتكلّف، أو يظهر بمظهر التكلّف ولو كان الشاعر صادقًا. وعكس هذا الشعر ذاك الذي يوحي بالقوّة، أو بالمرارة في النفس التي لا يعرف صاحبها مع ذلك غير الصمود والتجلُّد، أو بالتأثّر القلبيّ الصادق دون بلاهة صبيانيّة، أو بالعياقة والتظرف السائغ المستملَح.

فإذا قرأت للشاعر القرويّ مثلاً شعرًا تطل من خلاله نفسيّة إنسانٍ قويّ، يتكلّم بلهجة قويّة ويصفع في كلامه صفعًا، وجدت "موقفًا" شعريًّا أصيلاً:

- إن ضاع حقّك لم يضع حقّـــان، لك في نجـــاد السيف حقّ ثـــانِ

ما ضاع حـــقّ فتًى له زنـــد له كـفّ لهـــا سيف لـــه حـدّان

- أحسن إليهـــم بالإســـاءة إنّما ترويض ذي نـــابٍ من الاحســان

وإذا قرأت لعمر أبو ريشة شعرًا فيه مرارة أبيّة أَنوف فأنت حيال حالةٍ شعريّة لا شك فيها:

لا تقـــل: "ذلّت الرجولـــة" يا خالد "واستسلمــــت إلى الأحـــــزان"

قـــم تلفَّتْ تـــرَ الجنود كما كانوا منـــــار الإبـــاء والعنفـوان

ما تخلّـــوا عن الجهـــاد ولكن قادهـــم كل خائـــنٍ وجبـــان

وعندما تقرأ لفوزي المعلوف وهو يصوّر "الشاعر" بلهجة يشيع فيها تأثُّر حقيقيّ دون تهاويل، ودون أيّ نوع من أنواع التمثيل والبهلوانيّة، فأنت إزاء عطاءٍ شعريّ صافٍ:

كـــم بيـــوتٍ بنَـــتْ قريحتـــه بالمعـــــاني تـــزهو وبالجُمَـلِ

ظـــنَّ فيها الغنى فمـــا قـدرت أن تقيـــه نومًا على السبـــل

ألبس الطـــرس من خواطــــره حلـــلاً وهو معــــدم الحلـــل

وتـــراه صفر اليدَيـــن وكـم نظمت كفُّـــه عقـــود حلـي

أسكر النـــاس وهـــو بينهـــمُ فاقـــد الــزهو، خائب الأمـل

همُ يتلـــون: "آهِ" مـن طـــربٍ وهو يتلـــو "آهٍ" مـن الملـــل

وأيضًا عندما تقرأ لإلياس أبي شبكة "صلاة" هامسة في إخلاصٍ لا افتعال فيه ولا تلوِّيًا مائعًا فإنّك تلمس الشعر بالبنان:

قـــــوِّنـي يا مقسّم الأعبــــــــاء   وأعنّــــــي على احتمــــال شقائي

أنا يا ربِّ في يدَيـــــك فصنهـــا،   فاتّكـــــالي عليـك كـــل عزائي

إن تكن تحــــرم العـــزاء المحبّين   فمـــــذا تركـــــــت للشعـــراء؟

ربِّ صنهـــــا وأبقها ليَ ظـــــلاًّ   من حنـــــانٍ يمتــدُّ في صحرائي

وعندما تقرأ للأخطل الصغير شعرًا ساغ فيه التظرف وحلا فأنت أمام "مخاطبة" شعريّة بكل ما في الكلمة من معنى. ونقول "مخاطبة" لأنّ الشعر المتظرف يبدو وكأنّه موجَّه دائمًا إلى سامع، فلا يوحي أبدًا بأنّ صاحبه يناجي نفسه في خلوة:

فتـــن الجمـــال وثـــورة الأقــداح   صبغت أساطير الهـــوى بجراحي

وُلــــد الهوى والخمر ليلة مولــدي   وسيُحمـــــلان معي على ألـــواحي

وأيضًا:

لي فيك عنـــــد المنحنـــــى وخليجه   ذكرى تطــــوّف بالجفــون وتستقي

غذّيـــــت ماضيها بأكثـــر ما مضى   من صبوتي واليوم جئــت بمـــا بقي:

بأخي هــــوًى متماسكٍ في أضلعي،   سمحٍ على شيَـــع الجمال مفــــرَّق

هذا شعر نصرّ على أنّه من نوع التظرّف، شعر "الدم الخفيف"، لأنّ الذي يقول في الهوى والخمر إنّهما وُلدا ليلة مولده، وسيُكفَّنان معه ويُنقلان على محفَّته ليُلحدا في مثواه، لا يمكن أن حاديه إلى هذا القول غير الدعابة والظهور بمظهر الشاب الفكه في مجتمعٍ محبٍّ للحياة. وهو كذلك أيضًا في تعبيره عن جنوح قلبه إلى كلّ جمالٍ دون تفريق.. بقوله إنّ قلبه "سمح" في ذلك لا يعرفْ "التعصّب" والانحياز، بل هو موزَّع على "طوائف" الجمال كلّها لا يفاضل بينها، جاعلاً لكل منها حصّةً لديه.

والعياقة في الشعر قريبة من التظرف، فهي مثله تدل على روح خفيفةٍ مرحة ولكن دون أن يدخلها عنصر النكتة بصورة مكشوفة كما في ذاك. فإذا قرأت لأمين نخلة شعرًا من هذا الطراز وجدت فيه حقيقة الشعر ماثلةً لا غبار عليها:

- *هذا بريد الهـــوى[١] وافى بلا ورق   يـــروي ويسرد عن أيامنـــا العتــق*
- *ماضي الهوى كلّه قد جاء مختصَرًا   إليَّ في نفحـــةٍ مـــن ذلك العبـــق*
يا وردةً عــــن ربيـــع الوصل نائبــةً   هل أنــتِ كل الذي بعد الربيع بقي؟!

إنّه شعر "متعايق"، لأنّ العاشق إذا أراد أن يجيب حبيبته في رسالة على إهدائها إليه زرًّا من الورد، مجتهدًا أن يبدو من خلال سطوره في "لطف" هذا الإهداء وحلاوته، فلن يجد أفضل من أن يمثّل الوردة المهداة بأنّها بريد الهوى جاءه من غير صحائف وأوراق، ولا أفضل من الإشارة إلى أنّ ماضي هواهما قد اجتمع كلّه في "هبَّة عطرٍ" من فوح هذه الوردة.

هذا إلى أنّ الشاعر كان لبقًا في سؤاله الوردة إذا كانت هي كل ما بقي من ربيع الوصل، فهي إشارة منه رشيقة حاذقة إلى أنّ ذاك الماضي كان حافلاً بألوان الحب وضروب العشق، فهل لم يبقَ من ذلك كلّه غير هذا الرمز الصغير؟ إنّه، بهذه الطريقة اللطيفة، يشير إشارة ناعمة إلى حبيبته بأنّ ما تهبه إيّاه اليوم شديد الضآلة بالنسبة إلى ما جادت عليه في السابق.

أمّا اللهجة المتهافتة، "النيلونيّة" إذا جاز لنا التعبير، فلا يطل صاحبها إطلالة شاعريّة على الناس، فيُخال معوّضًا عن عدم وجود مشاعر حقيقيّة لديه بإيهام قارئيه بشدّة انفعاله، وباصطناعه أوضاعًا مسرحيّة مغالًى فيها كأساطير الغرام الشعبيّة التي يهواها بسطاء الناس.

وما جاء على هذا النمط في شعر المحاسني قليل، ولكنّه بدا نافرًا مفضوحًا، قال يناجي شجرة من الحور:

أساكنـــة الفضـــاء لـــكِ ابتهـــالـــي،   لأنّـــــك صنع مَن خلـــق الأعالـــي

(١) الوردة الحمراء التي أُهديت للشاعر.

فالابتهال هنا، والتقوى التي ليست في محلّها بربط الحورة هكذا بربّ السماء، لم يأتيا في صالح الشعر، كما أنّ "مَن خلق الأعالي" نحسّ فيها نغم التراتيل والترانيم لا نغم الشعر.

ويستطرد مخاطبًا الحورة:

أحـــــورة.. في حياتكِ جــال حسّي   كأنّكِ فكــــرة خطـــرت ببالـــــي

وهو بيت لا بأس به.

إنّما، في قصيدة "عرائس الشعر"، يطالعنا بيت يجعله الترديد الذي فيه أقرب إلى الأغاني الشعبيّة التي كانت تتردَّد على الألسنة:

عرائس الشعر ميلي في الهوى، ميلي،   راح الحبيب بضمّاتـــــــي وتقبيلـــــي

ميوعة في "ميلي، ميلي" توحي لنا بأنّ الشاعر يميل هو الآخر ذات اليمين وذات الشمال إذا ما هبَّ ولو نسيم خفيف لا تتلوّى معه حتى أعناق الزهور.

وأمّا طريقة التفجّع في "راح الحبيب بضمّاتي وتقبيلي" ففيها الانهيار الكامل تحت وطأة الكارثة. ويخاطب المحاسني الشاعر فوزي المعلوف قائلاً: "إيه يا شاعر الأعالي سلامًا"؛ فهذا السلام، بعد "إيه" و"يا"، هو ذروة التداعي النفسيّ وعدم التَّماسك في الذات.

***

في شعر زكي المحاسني غير هذا ممّا يستدعي الإعجاب الكثير، وغير هذا ممّا يثير السخط الكثير، لا نتطرّق إليهما لأنَّنا بذلك ندخل في موضوع الكماليّات في الشعر، ونحن اقتصرنا في بحثنا على ضروريّات الشعر وشروطه اللازمة اللازبة.. وليس على المحسِّنات التي إن توافرت تكن من زيادة الخير، زادنا الله من خيرات الشعر ولا حرمنا نعماءه.

ديوان نجيب دياب المعلوف شهادة على عصرٍ مضى

نُشرت في عدد خاصّ من جريدة "زحلة الفتاة" صدر على شكل مجلَّة، يحمل الرقم ٤٩١١، ميلاد ٩٦ – رأس السنة ١٩٩٧، بعد أن أُلقيت في ندوة بتاريخ ١٩ تشرين الأول ١٩٩٦ في قاعة محاضرات غرفة التجارة والصناعة والزراعة في زحلة؛ كما نُشرت في جريدة "الأنوار" – السنة ٣٧ – العدد ١٢٧٧٣ – الجمعة ٨ تشرين الثاني ١٩٩٦ تحت عنوان "سبك الذهب وذكريات المعلوف".

سقاه الله زمان سبك الذهب والترصيع باليواقيت. زمان محكم القول، ترفد الإيجازَ فيه البلاغة فتغني عن توسُّع وإيغال، وتروعك الحبكة المنسوجة بقدرة قادر وإعجاز فنَّان.. وقد حملت إليك الفكرة ملمومةً مجموعة الشمل، في بيت من الشعر أو منمّق من العبارة أين من سطوع دلالتهما بسطة في الشرح، وإسهاب في الرواية.
زمان ولَّى ونحن نقرأ نعيّه في كل منسوب في يومنا إلى التجديد، وما هو تجديد بفعل سنَّة التطوُّر بل لبُعد طيِّب الثمر عن مطال الأيدي القاصرة. فغدا عزاؤنا في ما بين أيدينا من ولائد العهد الخصيب، التي لم نكفّ عن مباركة بطون أنجبتها وأثداء درَّت عليها بالغذاء، مع التأسّي بالقلَّة من البواقي، وفي طليعتها تلك الكوكبة الزحليَّة التي منها سعيد ورياض، وكل مَن نبت على ضفاف هذا الوادي واستلهم بردونيَّه وعرائشه.
ومن التفاتات الحظ نحونا أن يظهر أحيانًا إلى النور ما يحمل على ظاهره تاريخنا الحاضر حين أنَّه من معتَّقات السنين، وقد زاده طيب نكهة كونه أصبح مفردًا بين ما يحفّنا الآن من نتـــاج. من ذلك هذه "الذكريات" المرقومة بعامنا الجاري، نحسبها

لأوّل وهلة فلتة شوط في الزمن البخيل، لننتبه من ثمَّ إلى أنَّها وصلتنا بفضل أيدٍ ظلَّت أمينة عليها، فكان حظ صاحبها بالأبناء البررة يعدل حظَّه بأن سلمت بُنيَّات قلمه على الدهر.

"ذكريات" نجيب دياب المعلوف تذكِّرنا بالشعر في أيَّامه المؤاتية، تعيدنا إلى ما قبل السنين العجاف، حين كانت الكلمة تفترّ افترارًا، وأناقة التعبير تكوكب البيت حتَّى لكأنَّه صيغ بيد منسِّق أزهار، لا يحول ذلك دون أن يأخذ المعنى مداه كاملاً، بل يظلّ الشاعر مسترسلاً في سير مرتاح لا كأنَّه يمشي وسط قيود تخيِّره ما بين التضحية بها، أي التخلِّي عن الأصول الجماليَّة، وبين التضحية ببعض ما يريد أداءه وإبلاغه.

كان الشاعر، يومذاك، طويل الباع قويّ العارضة، يستطيع أن يوفِّق ما بين المستلزمات التي يقتضيها الفن الشعري وبين حريَّته وطلاقته في الكلام. كان مالكًا ناصية حِرفته إذا جاز لنا أن نسمِّيها كذلك، وهو هذا التمكُّن الذي يسَّر له أن يأتي الشعرَ من فوق، وأن يخوض فيه خوض المتمرِّس الذي دانت له المناهج والأساليب.

لنسمع نجيب المعلوف يصف ببيتَين اثنين حالةً نفسيَّة يحتاج وصفها إلى مسهب من التفاصيل، حال من ودَّع زهرة العمر، وفقد زهو الشباب وحيويَّته، فيقول:

فقـد الشباب، وما يؤمّلــــه امـرؤ   في عمــــره من بعد فقد شبابـــه؟

يحيـــا؟، نعـــم.. من بعده، لكنه   فـوق التـــراب كمن ثـوى بترابه

في هذا البيت الأخير كل الأبعاد التي تنطوي عليها حال الشخص المعنيّ، الذي لم يعد هناك في الحياة ما يثير شوقه ويوقظ شهيَّته. لم يعد وجهه يضحك للأرغفة الساخنة، ولم يعد يهزج من أعماقه للبهارج التي يصادفها كما كان يفعل في ماضيه.

تلك حقيقة مَن أصبح في خريف العمر، وكل هذه المعاني يكفيها لتُبعث في ذهن القارئ قول شاعرنا إنّ هذا الإنسان يعيش فوق التراب كما لو انَّه قد أهيل عليه.

ومثل خريف العمر خريف الطبيعة، يرسم نجيب المعلوف صورته بأبيات وردت عنده في قصيدتَين، فإذا هناك لوحة لهذا الفصل الكئيب مكتملة أيّ اكتمال:

تبكي وقد عبـث النحول بجسمها   فبـدا على أوراقها الصفـراء
تلك الوريقـات التي بالأمس قـد   كانت كبسمـة غـادة حسنـاء
أمست تعيـث بها الريـاح فترتجي   عيشًا، ولكـن لاتِ حيـن رجاء
والطيـر يرنـو صامتًا متأسِّفًا   والنهـر مـات به خريـر الماء

ومن القصيدة الثانية:

هـوذا الخريف، هلـمَّ يـا أملي   نمشي بوادينـا علـى مهـل
فنشاهـد الأوراق تغمـرها   عنـد التناثـر صفـرة الوجل
ونجابـه الأغصـان عاريـةً،   تبكي لعريتهـا من الخجـل
ونمـرّ بالأعشاب واجمـةً   لدنوِّهـا من ساعـة الأجـل
والنهـر يلهث شبه محتضـر   قد غادرتـه بقيَّـة الأمـل
والأرض شاحبـة كأرملـة   فتكـت بمهجتهـا يـد الثكـل
وهناك، في الأفـق البعيد، نـرى   سحبًـا تهاجـم ذروة الجبـل
سحبًا مقطَّبـة الجبيـن كمَن   نزلـت به علـل على علـل
ونرى الطيـور تملّ بهجتهـا   في موقـف يـدعو إلى الملل
سكتت فلا جـذل يحرّكهـا   ومضى الزمـان بهـا مع الجذل

أسرد عليكم هذه الأبيات وأخال وحشة الخريف غزت قلوبكم من سماعها أكثر ممَّا غزاها الخريف نفسه الذي نعيش في أجوائه اليوم.

ويلفتني، في معرض المقارنة، شبه في الموقف من شرائع الأرض بين المعلوف والشاعر الياس أبي شبكة. فكلاهما ينعى شريعة الزواج التي تنحر الحب لمصلحة العقد المسجَّل. تروح إلى الميثاق المكتوب بالحبر وتتجاهل الميثاق المكتوب بدم القلب. يقول أبو شبكة محلِّلاً اجتماع الشخصَين باجتماع القلبَين:

بـــــورك الحـــب حين بارك إكليلاً   علينـــــا أحلَّـــــــه قلبانـــــا

ثمّ يورد أسطورة تريستان وإيزولت، الحبيبَين اللذَين راحا ضحيَّة ارتباط الحبيبة بزواج، فجمعت القوس النورية بين ضريحَيهما بعد الموت.. متحدِّيةً شكليات النصوص، ومتجاوزةً القشور إلى اللباب.

وفي مثل ذلك يقول النجيب:

يا لَظلـــــم الإنسان في الحـــب لمَّا   سُـــــنَّ شرع الــــزواج دون انفكاكِ

فاهجـــري مَن لديه تحييـــن قسرًا   واتبعينـــي على طريـــق هـــواكِ

وفي هذه القصيدة عينها أصادف أيضًا شبهًا بين تمنّي النجيب أن تذوق معشوقته لوعة الهجر كما ذاقها، هي المشيحة عنه تاركةً البعاد يبري فؤاده، وبين بيت من قصيدة للوالد فيليب كميد يتوجَّه به إلى تلك التي ألهبت قلبه بحبِّها دن أن تبادلَه الهوى. يقول نجيب:

قد براني البعـــاد يــا ميّ، رفقًــا،   ليتــــه مثلما بـــــراني بــراكِ

فتــــذوقي العــذاب في الهجر حينًا   وتعـــــــودي بذلــــةٍ لفتــــاكِ

ويقول فيليب كميد بعد أن يُنكر على فتاته لامبالاتها به وهو الملوَّع بحبِّها:

يبليـــكِ ربِّـــي بالغـــرام لتعلمي   فعـــل الغــــرام الفاضــح الهتَّاكِ

والطريف أنّ القصيدتَين على قافية واحدة.

شبه آخر بين بيتَين في هاتَين القصيدتَين. يقول نجيب مهوّنًا على محبوبته انخراطه في عهد المشيب:

لا تقـــولي: "قد شاب فَـوداكَ" إنـي   شبـــت لمّا سواي زوجًا حــــواكِ

ويقول فيليب كميد مهوّنًا على المحبوبة سواد سحنته:

لا تقنطي إن كـــان جنحيَ أســـودًا   فالمسك يُعشـــق وهو أســود زاكِ

وبيت نجيب غير بعيد أيضًا عن شطر من بيت لبدويّ الجبل يقول فيه: "فلم يشب قلبه إن شاب فَوداه"، وهكذا تتوارد الخواطر والأفكار بين الشعراء.

وفي باب التشابه أيضًا لا بدّ من ذكر قصيدة "عظة الوالدَين" للمعلوف، التي لا شكّ بأنَّه قصد بها معارضة قصيدة "المسلول" للأخطل الصغير. فهي في موضوع هذه الأخيرة، وهي على وزنها وقافيتها، وبعض الأبيات، في القصيدتَين، يكاد أن يكون واحدًا. نظم الأخطل قصيدته في العام ١٩١٩، أمَّا قصيدة المعلوف فتعود إلى العام ١٩٣٠.

هاكم الفتى، في قصيدة الأخطل الصغير، ظمآن إلى اللذَّة وهي حاضرة أمامه، جاهزة لإرواء عطشه:

ظمـــــآن والأهـــــواء جارية   كالسلسبيـــــل متى يُـــردْ يَـــرِدِ
روض من اللـــــــذات طيِّبـــة،   أثمـــــــــاره خلِـوٌ من الـرصَدِ
نعَـــــمٌ أفانيــــنٌ يكــــاد لها   يختـــــال من غُلَـــواه في بُــرُدِ

وإذا هو:

سكـــــران وهي تزقّـــــه قُبَــلاً   ويزقُّهـــــا، وإذا تـــــزدْ يـــزِدِ
سكـــــران وهي تمصّ من دمـــه   وتُريــــــه قلـــــب الأمّ للولـــدِ

وهاكم الفتاة، في قصيدة المعلوف، يدفعها اليأس من فسق والدها بعد وفاة أمِّها إلى سلوك الطريق نفسه. ولكنَّها، وهي الأنثى، لا بدَّ لها من خفر وتمنّع في البدء.. ثمّ تهوي وتستسلم:

لعبَ الهـــوى في هندَ فاختلجـــت والحـــب أنَّـــى ينتشـــرْ يُعْـــدِ
فتمنعـــت في البـــدء ثم هــوت في حضن شابٍّ مُسعَـــد الجَـــدِّ

ومن الواحد، من بعد، إلى الكثير، فنراها:

صبـــرت، ولكن هل لهــا جَلَــدٌ ومتيَّموهـــــا فائقـــو العـــدِّ؟
فاستسلمـــت رغمًا وضعضعهـــا خمـــر الهــوى عــن مسلك الرشدِ

وكان التمادي، لدى الإثنين، في سفح عصارة شبابهما على مذبح الخنا والفجور، فإذا الفتى، على لسان الأخطل الصغير:

عينـــاه متعَبَتـــان مـــن سهرٍ ويـــداه راجفتـــان من جَهَـــدِ

ويثوب للحظةٍ إلى رشده فيصيح:

ربَّـــاه، مـــذ يومَيـــن كنت فتًى لي قـــوَّتي وشبيبتـــي وغـــدي
واليـــوم أُسرع للبلـــى وأنـــا لم أبلـــغ العشريـــن أو أكـــدِ

ويتابع الأخطل:

هــذا الفتى في الأمس صـــار إلى رجـــل هزيـــل الجسم منجــردِ
متلجلـــج الالفـــاظ مضطــرب، متواصـــل الأنفـــاس مطَّـــردِ
متجعِّـــد الخدَّيـــن من سرفٍ، متكسِّر الجفنَيـــن مـــن سُهُـــدِ
تهتـــزُّ أنملهـــا فتحسبهـــا ورق الخريـــف أصيـــب بالبَرَدِ

وهاكم الفتاة في قصيدة نجيب دياب:

أدخـــلْ تجـــدْ هندًا قد اضَّجعـت منهوكـــة العضـــلات من جَهْـدِ
مصفـــرَّة الخدَّيـــن من نَهَـــمٍ، محمـــرَّة العينيـــن من سُهْـــدِ
وبصـــدرها قفص العظـــام بـدًا مستــوحشًا كالميــت في لحْـــدِ

وتنتهي المغامرة بالسلّ ينهش صدريهما، ففتى الأخطل:

يمشي بعلّتـــــه على مَهَــــــلٍ فكأنَّــــــه يمشي على قصَـــــــدٍ

ويمـــجّ أحيانًـــا دمًـــا فعلـــى منديلــــه قطَــــعٌ من الكبـــدِ

قِطَعٌ تقـــــول له: "تمـوت غدًا"، وإذا تـــرقّ تقـــول: "بعـــد غدٍ"

قد كان منتحـــــرًا لـــو انَّ لـــه شبه القـــوى في جسمه الخَضِـــدِ

لكنَّــــه والـــــداء ينهشـــه كالشلـــو بين مخالـــب الأســـد

وفتاة شاعرنا النجيب لم تختلف حظًا عن ذاك:

ألـــدّاء مَـــدَّ بهنـــدَ برثنه والـــداء سلٌّ فاتـــك يـــردي

فثـــوت تعاني الـــداء وهو بها يـــومًا فيـــومًا جِـــدُّ مشتـدِّ

ويطول عذابهما إلى أن يأتيهما الموت الرحيم فيضع حدًّا لآلامهما.

يقول الأخطل:

والمـــوت أرحم زائـــر لفتًى متزمّـــلٍ بالـــداء مغتمـــدِ

فقضـــى ولم يأنس بـــذي رحم يأسو، ولــم يسعـــد بمفتقـــدِ

ويقول شاعرنا الزجليّ:

شعـــرت بأنَّ المـــوت قاربها فبكت بكـــاء الشكر والحمـــدِ

فتململـت وذوت.. ووالدهـــا يغفـــو بحضن الفسق في رَغَـــدِ

وبين المعلوف والأخطل شبه أيضًا في البيت الختامي لقصيدة المعلوف التي عنوانها "الخريف"، والذي يتوجَّه به إلى حبيبته قائلاً:

فابكـــي معي العهد القديـــم، وإن جفَّـــت دموعـــكِ هــذه مُقَلي،

والبيت الختامي لقصيدة الأخطل الصغير في رثاء الياس فيَّاض وهو:

كنت إن جـــفَّ مدمعي في جفوني أستعير الدمـــوع من أجفانـــه

وأسارع فأقــول إنّ الأسبقيَّة الزمنيَّة هي لقصيدة المعلوف هذه المرَّة، فهي مؤرَّخة

في تشرين الثاني ١٩٢٨، بينما قصيدة الأخطل ألقاها في حفلة ذكرى الياس فيَّاض التي أقيمت في كانون الأوَّل ١٩٣٠، فمَن أخذ عن الآخر؟

أمَّا قصيدة "الخمَّارة" لنجيب فيا لَوحدة الموضوع بينها وبين قصيدة "أمّ موسى" لأمين نخلة. كلا الشاعرَين، هنا، ينتقل من السكر إلى الفحشاء، وكلاهما يتعاطى الكؤوس عند أشمط أو شمطاء يتلقيان الوافدين إليهما بالهشاشة والترحاب.

من قصيدة المعلوف:

وكنَّا بعض إخوانٍ، لعمري، بحانة أشمطٍ يسقي فيُغري
تلقَّانا، كعادته، ببِشْرٍ وأتحفنا بأطعمةٍ وخمرِ

ومن القصيدة النخليَّة:

فهشَّت الخالة الشمطاء قائلةً: "وربّ موسى لقد فرَّحتم كبدي"

ويصف المعلوف ليلته وليلة الرفاق فيقول:

وساغ الشرب والكاسات تجري ونحن نودّ لو كالنهر تجري
نفوس للحميَّا ظامئات كأسراب عطاش منذ شهرِ
وقد وردت حياض السكر تطفي تلظّي جمر غلّتها لدهرِ
فقمنا مثقلين وكلُّ صدرٍ يفور دعارةً فورانَ قِدْرِ
وقادتنا الدعارة نحو حيٍّ به غصنا على فحشٍ ونُكرِ
تهتّكنا فلم نشبع، وعدنا كفرسانٍ لدى كرٍّ وفرٍّ

أمَّا ليلة الأمين فهي كالآتي:

فقلتُ: "يا خالتا هاتي التي عتقت في الدنِّ تهدر هدر اليمِّ بالزبدِ
وإن تطوفي بها لا تسألي أحدًا عمَّا يقول، ولا تبقي على أحدِ"
يا غدوةً بجوار الدنِّ طيِّبةً أشهى من الوسن الموهوم في السَّهدِ
في ساعة قبل دفق الصبح ما فتئت تهتزّ بالبهجات السود والمَلَدِ

قولـــوا لخالتنـــا: "صبِّي لهم سرفًا،   فليس فيهم فتًـــى ذو رأي مقتصـــدِ"

وهنا، وقد عصفت الخمرة بالرؤوس، جاء دور التهتك، واستغفركم لسماع هذه الأبيات:

قلتُ: "أقذفوا بي"، فقالوا: "لا وخالتنا،   أنتَ الغريـــم وهـــذي ساعة القودِ"

فحملقـــت أمّ موسى بي وقد علمت   ما لم يكـــن عندها في ذلك الصددِ

وما تقـــول لمخموريـــن واحدهم   إذا تنفَّس شُمَّ الجمـــر أو فحِـــدِ؟

وكلا الشاعرَين لا ينفضّ عن الكأس والجنس إلاّ عند صياح الديك وانبلاج الفجر:

وصاح الديـــك والظلمات ولَّـت،   تفـــلُّ جيوشها لمعـــاتُ فجـــرِ

يقول نجيب، بينما نقرأ عند الأمين:

حتى إذا لاح وجـــه الصبح وانطلقت   صيحات ديـــكِ على غيطانه غَـــرِدِ

قمنـــا، وخالتنا في الفجـــر عابسة،   نمشي ونعثـــر في أضوائه الجُـــدُدِ

وتدور عجلة الزمن، ويولّي نجيب المعلوف وأمين نخلة ومَن إليهما، وتبقى لنا "الذكريات" وما أصدقها كلمةً سُمِّي بها ديوان النجيب. وحدها بقيت لنا أثرًا من ربيع الشعر، كما بقيت الوردة لدى أمين نخلة أثرًا من ربيع الوصل الذي أمرع ثم انقضى:

يا وردةً عن ربيـــع الوصل نائبـــةً   هل أنـــتِ كلُّ الذي بعد الربيع بقي؟

فمَن لنا بمَن يهلُّ على يدَيه ربيع الشعر من جديد؟ الأمانة في عنق الزحليِّين، ونيابةً عن شعرائهم، وما أكثرهم، وأبدعهم، إسمحوا لي أن أذكر موسى نجيب المعلوف.

"متري نعمان: الرَّجل والمآثر" على قلم ميشال كعدي

لم تُنشَر من قبل.

على مكتب في مطبعة المُرسَلين البولُسيِّين كانت تُجمَّل أقلام لم تكتمل لها عُدَّة الفنّ، وتقوَّم أعواد ما خلت من عوج، وتبرز إلى النور مؤلَّفات ليس لأصحابها فيها أكثر ممَّا لهذا الذي توفَّر عليها صقلاً وتهذيبًا وجلوةً للعروس.

والقابع وراء المكتب ارتضى قانعًا أن يكون جنديًا مجهولاً، بل طبيبًا إن لم يتمخَّض هو بالولائد فقد كان مَن عُني بها وأكسبها صحَّةً وعافية.. وقابليَّةً للحياة.

متري نعمان قلت فيه مرةً إنّ أبناءه لم يكونوا بحاجة كالمتنبِّي الشاعر إلى معاشرة أهل البادية لينهل اللغة من مواردها الصَّافية فتكون له في شعره العربيَّة الصُّراح، لأنّ البادية كانت في بيتهم متمثِّلةً بوالدهم اللغويّ والشاعر الكبير، مَن دانت له وسائل التعبير حتَّى كان يصرِّفها تصريفًا فتأتي وحليفتها الروعة كيف كان المنحى الذي نحاه بها.

هذا المتواضع لا تعتمل في نفسه رغبة الظهور.. أبت أقداره إلاّ أن تقيِّض له منصفًا يُنصفه ولو بعد مماته، فكان له في شخص الدكتور ميشال كعدي مَن أبرز حقيقته وكشفه أمام الوسط الأدبيّ، مزيحًا عنه الأستار التي حجبته بإرادته وحالت بينه وبين الشهرة التي يستحقُّها بجدارة.

"متري نعمان: الرجل والمآثر".. كتاب صدر عن "دار نعمان للثقافة" دبَّجته يراعة سما بها أسلوب صاحبها إلى الأعالي، وأغنتها ثقافـــة موسوعيَّة شملت كلّ حقل في

حقول المعرفة، فضلاً عن دافع في نفس صاحبها بأن لا يدع مستحقًا غير واصلٍ إلى حقِّه أو ذا فضل لا يُعرَف له هذا الفضل، فكانت لميشال كعدي المؤلَّفات العديدة خصّ كلاًّ منها بعلَم من الأعلام في مختلف المجالات، فبدا كلّ منهم على يدَيه أكثر تألُّقًا ممَّا هو في العُرف العام، وإنَّما لم يُسبغ الكاتب على أحد شيئًا ممَّا ليس فيه، بل كان في دراساته هذه محافظًا على الدقَّة الأكاديميَّة المطلوبة من كلّ أستاذ جامعيّ مثله يرعى حرمة الحقيقة ويأتي على ما يسوقه بالشواهد والبيِّنات.

ولسنا لنمرّ على هذا الكتاب دون أن نتوقَّف عند الكلمة التي استهلَّه بها نجل المُترجَم الأستاذ ناجي نعمان، وفيها عاطفة الولد البارّ بوالده وقد وفى له بوعد قطعه له، معتذرًا عن التأخُّر في إنجازه، وفائضًا بعاطفة بنويَّة جعلت كلمته على حرارة في مخاطبة الوالد الغائب تشبه حرارة قصيدة الفرزدق حين سمع ما يمسُّ بالإمام الحُسين، ففاض الشعر منه بعفويَّة صادقة وجاء، بفعل ذلك، بحلَّة لا أجمل أين منها جمال ما أُمعن فيه صوغًا ونحتًا وتشذيبًا.

أمَّا المؤلِّف فقد بدأ كتابه بمقدِّمة تطابق ما قلناه عنه من أنَّه المنافح عن حقوق المهضومة حقوقهم، لا يريد أن يبقى سراج موضوعًا تحت مكيال، ولا أن يطغى الظلّ على النور، أو تُخفي الحُجُب ما وراءها من كنوز، فقال: "الذي نكتب فيه اليوم هو من ذوي الحقوق علينا، وعلى مثقَّفي العصر وأدبائه، قد كتب الشعر، والنثر، والنقد، ووجَّه، فكان من المبدعين. هو واحد من الأقطاب الذين خدموا لغة الضاد وعلَّموها كما يصلِّي خادم الله والكهان على المذابح. لم يحرم الطالب من المعرفة، فزوَّد الجميع بالصواب والمعرفة، ثمّ غمر الصُّداة بالنوال".

واستطرد: "متري نعمان كتب بالشجو المحبَّب. تعهَّد البلاغة والفصاحة، أنزل على مفلَّذاتـــه النـــداوة والخضل، فكانت له الآفاق في مجالاتها الواسعة. هو الخبير في

الشقع والرصف، يوزِّع الإيقاع الداخليّ والخارجيّ على وقْع الأنغام، فإذا الحركة في يقظة، وأمَّا الإغراء فعلى المعادلات الدقيقة".

بيان جرى على شفا هذا القلم خليق برسم صورة إمام من أئمَّة البيان. وقد سبق لي أن قلت مستعرضًا كتابًا لميشال كعدي في شاعر كانت مواهبه تختبئ تحت جبَّة وعمامة إنّ مثيلاً في شخص ميشال كعدي قد انجذب إلى مثيله في شخص هذا الشاعر، فلو لم يكن هناك من جامع بينهما لما انشدَّ ميشال إليه فكتب عنه بمحبَّة وتناول شعره باندماج فيه كأنَّه شعره هو بالذات. وهذا ما ينطبق على علاقة ميشال كعدي الروحيَّة بمتري نعمان، فمن يريد أن يبحث عن السرّ في انحياز ميشال كعدي إلى الأشخاص الذين كتب عنهم لن يجد هذا السرَّ إلاّ في التجانس بينه وبينهم.. فضلاً عن نزعته إلى إنصاف المغبونين في حقوقهم.

وهكذا نجده في كتابه هذا يركِّز على ولع متري نعمان بالبيان والبيانيِّين، موردًا مثلاً على ذلك ما خاطب به في شعره الشيخ إبراهيم اليازجي واصفًا إيَّاه بأمير البيان، ذلك لأنّ ميشال نفسه ممَّن غاصوا على اللغة وتمكَّنوا منها فقهًا وأصولاً وراحوا فيها إلى أبعد أغوارها حيث النظريَّات بصريَّةً وكوفيَّةً لم تستطع أن تستجلي كل مكامنها وكادت أن تغرق في بحرها المترامي ولجَّتها العميقة.

وإذا بحثنا عن ظواهر أخرى في أدب "النعمان" لفتت إليها ريشة ميشال كعدي وجدنا ما فيه من معانٍ وجدانيَّة وإنسانيَّة. وهنا أيضًا نجد المؤلِّف يرى نفسه في مرآة متري نعمان، فيصل تجانسه وإيَّاه إلى حدّ التماهي، والأرواح جنود مجنَّدة ما تعارف منها ائتلف.

وهنا يعقد فصلاً عن الوجدانيَّة في شعر الشاعر، معرِّفًا إيَّاها بأنَّها حظٌّ اليراعة في مداد القلب. وهي مغزل الشاعر، إذ "يضع خيوطه على نَول مشاعره، ثمّ يلوِّنها من

دفق نياطه ونجيعه". ومتري نعمان "أطلق العنان لوجدانه عبر مهمَّات إنسانيَّة، طالبًا استشفافًا لمشاعره، واكتشافًا للأفكار التي تعتمل في المجتمعات الآدميَّة". ويروي من شعره مقاطع من قصيدته الوجدانيَّة "في روضة غنَّاء" التي يقول فيها:

قَسَمًا بنــــورِ جبينِــــكِ الوَضَّــاءِ   يا غــــــادةً مجبولــــةً بإبـــــاءِ

لم أهــــوَ غيرَكِ يا سُعــادُ بغربتي،   ما راقنـــي حُســنٌ بــذي الغبــراءِ

يا أيُّها الغصنُ الرَّطيبُ ألا انعطفْ،   فحـــــلاوةٌ في عينـــكَ الحــوراءِ

... يا غــــادةً لم أدرِ كيفَ أنالُهــا   إن شئتِ ذُقــتُ الموتَ في الهَيجــاءِ

إلى غير هذه من القصائد الوجدانيَّة، خالصًا إلى أنّ متري نعمان سعفه خيال قادر على التوليد، والتركيز، وتنسيق الأفكار، لاستخلاص الوجدانيَّة التي أرادها أن تكون فاعلةً في الضمير، ومحورًا متناسق الجوانب والأطراف.

وينتقل في الكتاب من شعر متري نعمان إلى نثره الفنّي، فيقول في فصل "الناثر الأنيق، والمترجِم الدقيق": "ألقى يواقيته ودرره السِّمان في حقول اللغة وجمال الفصحى، ما نسي أن يفتَّ من مسكه على دروب النثر الذي وزَّعه على الوجدانيَّات والتعريبات والترجمات. هذا المبدِع الخلاَّق شهدت له اليراعة باللعب على معالم اللغة العربيَّة، فدانت له نثرًا جماليًّا. يطرح فنَّه بدقَّة وموضوعيَّة، فتتلقَّفه أبعاد اللُّغة التي نذر نفسه لها وعمل في إطار مثلَّث من جماليَّتها: الشعر والنثر والترجمة.. حتَّى عاشت على نبض فكره وذوقه؛ وأمَّا الشقع فهو دائمًا لواضع الخط على الخط، ونِعْمَ النتاج".

مقالي هذا لا يتَّسع لاستعراض كلّ جوانب الكتاب، من الشعر الاجتماعي إلى المراثي، إلى شعر المناسبات وغير ذلك، فأختم بأنّ ميشال كعدي وضع متري نعمان في الواجهة أمام النقَّاد المتجرِّدين، وتحدَّاهم بأن يحكموا على أدب هذا المعلِّم

في الشعر والنثر، وعلى ضلاعته في اللغة والترجمة. وإنّي لأنضمّ إلى آرائه فيه، لا سيَّما وقد كنتُ أشهد بنفسي متري نعمان، كما ذكرت في مطلع هذا المقال، كيف كان يعير قلمه لغيره ممَّن قدَّموا مخطوطاتهم لطبعها في المطبعة البولُسيَّة التي كان هو مديرها، فتتولَّد الروائع حيث لم تكن تلتمع في النسخ كما وردته، ولا يأسف المنقِّح على إبداعاته تحمل أسماء غيره بل يكتفي من دنياه بلذَّة العطاء.

ميشال كعدي وزياد ذبيان: مثيل ينجذب إلى مثيله

نُشرت في جريدة "الأنوار" عام ٢٠٠٤.

كأنِّي بصديقي ميشال كعدي يأبى إلاَّ أن يقدِّم لقارئات كتابه من هاويات شعر زياد ذبيان صورة الشّاعر فتًى أشهب يكون منهنّ الإعجاب بشعره وبشخصه على السواء، فيتغزّلنَ هنَّ به في قلوبهنَّ، ويتغزّل هو بهنَّ في قلبه وعلى لسانه، أمَّا المشيخة وجلالها فيظهر أن عتبها على المؤلِّف مرفوع.

ولن أتساءل لماذا تخطَّى الكاتب كل شعر زياد ذبيان الآخر، على سعة ما خاض فيه من مجالات، ليحصر كلامه في شعر المرأة عند هذا الشاعر، لأنِّي على معرفة بأنّ الشاعريَّة عند ميشال نفسه شُدَّت أوتار عودها بأنامل نسويَّة، فانجذب المثيل إلى مثيله، والأرواح جنود مجنَّدة.. ما تآلف منها ائتلف.

ولنا الشاهد على ذلك من الكتاب نفسه، ففي حديثه عن المرأة في شعر زياد ذبيان نلاحظ أنّ مشاعر المؤلِّف نحو المرأة تتماهى مع مثيلاتها لذى الشاعر، حتى ليلوح لنا أن ما يُسهب ميشال كعدي في إجلائه من خوالج ذبيان العاطفيَّة ليس صدى نفس هذا الأخير وحده، بل إنّ مَن يتناولها يستظل فيئها ليسكب من أحاسيسه الخاصة ما يترافق مع نبضات القلب الذبيانيّ ويزدوج بها.

ميشال كعدي شاعر.. أجل، فهل يكون إلاّ شاعرًا مَن يُنشد في هذا الكتاب:

"الدنيا لا قيمة لها إلاّ إذا فُرشت بالمحبَّة.

الذين لا يحبُّون لا يُبصرون الوليمة المعدَّة لهم في الفردوس.

لولا الحب لما كانت سدرة تتسنَّمها السماء.
قبلة واحدة تجعل من الصحراء واحات،
وبعلبكّ ما رُفعت إلا بحبال المحبَّة"؟

أنشودة تذكِّرنا بتلك الجبرانيَّة المشهورة عن المحبَّة التي باتت تُرنَّم اليوم في الكنائس، وبسابقتها في رسائل بولس حيث يقول:

"لو كنت أنطق بألسنة الملائك والبشر ولم تكن فيَّ المحبة
كنت كالنحاس الذي يطِنّ، وكالصنج الذي يرنّ.
المحبَّة لا تحسد، المحبَّة لا تضطرب، ولا تتباهى.
المحبَّة لا تسقط أبدًا، أمَّا النبوءات فتبطل، والألسنة تصمت، والعلم يضمحلّ".

وهل يكون إلاّ شاعرًا مَن يقول، وحديثه عن زياد ذبيان:

"نادى الجمال، فأخذه أمكنةً للكواكب.
قطَّر الماء السَّكوب، قطَّر أوراق الزَّهر ووزَّعها نيسانات.
وزَّع الزنابق في خواطرنا، وتركها في البال تتهادى على الأنامل اللدن.
جعل عروسةُ تُمتشق على السواعد.
جعل العطر والخمر دواءً ناجعًا للجراح.
هذا الشَّغوف بالقوافي يعرف مساقط النجوم.
يعرف كيف تقاس الرماح بالقدود، وكيف تُرفع الكرامات"؟

والتجانس الروحيّ بين المؤلِّف والشاعر جعل ميشال كعدي يجول في شعر المرأة عند زياد ذبيان وكأنَّه من أصحاب البيت، أي الأدرى بما فيه.. لطول عشرةٍ ومـؤالفة، فيلحـظ، مثلاً، أنَّه يقدِّم، عمدًا، الألوان التي تحبُّها المرأة، مستعملاً اللغة

والتعابير التي يعرف الشّاعر أنَّها تلامسها أكثر من غيرها. فيأتيها من بابها المُشرَع، غير متكلِّفٍ مشقَّة تذليل العقبات، والنفاذ إلى قلبها من مداخله الصعبة.
كما يستجلي في هذا الشعر جمعه لكل صفات الحُسن في المرأة غير مركِّز على جانب فيها دون آخر. فالشموليَّة ميسم من مياسم غزل زياد ذبيان، لا ينعطف معها إلى العينَين دون الثغر، أو إلى الخصر دون النحر، أو إلى هيَف القامة دون صباحة الوجه. كل معالم الأنوثة في فاتنته تستهويه.. لا يؤثر واحدًا أو بعضًا منها على سواه. ولا عجب، أليست هذه الأزاهير كلّها نبت حديقة واحدة؟، فلمَ التمييز فيها ما بين وردٍ وفُلّ، أو بين زنبقٍ وبنفسج؟
وإذ ينتقل المؤلِّف من التحدُّث عن المحتوى في هذا الشعر إلى التحدُّث عن القالب يقول إنّ التراكيب والألفاظ تنزل في شعر زياد ذبيان مرتاحةً، مكتنزة بالجرْس الموسيقيّ على كثيرٍ من الخفَّة والرشاقة، والمفردات تخرج من بين يدَيه لتستقرَّ على القرطاس من غير اضطرابٍ أو افتئات. ولو كنت مكان ميشال كعدي لاكتفيت، أولاً، في مقاربتي لهذا الشعر، بالجري الشعريّ الصادق في سكبه ووقوعه من نفسي موقع الشعر الحق.. مشيحًا نظري، موقَّتًا، عن معانيه وعن طريقة حَبْك أبياته، فأعطِّل تفكيري عن رصد المعاني في القصيدة، وأنحِّي جانبًا ذوقي في التجويد والاتقان، ولا أعير إلاّ أذني للقصيدة التي تُتلى عليّ، أو أسرح معها في موجيَ الداخليّ إذا كنت قارئًا، فأجدها تنزل في باطني كما ينزل الماء المريء سائغًا في الجوف، لا غصَّة ولا وقوفَ في الحلق:

فتحتُ قلبيَ للإبحار أشرعةً ... فظلَّ في مرفأ العينين منتظرا
تزهو وعودي، تغنّي أضلعي لهفًا، ... لطَيفه في عيوني كلما خطرا
هواكِ فوق دروب الشوق أحمله ... ومن رؤاكِ أضمُّ الموعد العطرا
حملتُ حبَّكِ في عينيَّ أغنيةً ... وأنتِ حَمَّلتِني الأحلام والصوَرا

هذه الأبيات، وحدها، تشكِّل بطاقة هويَّة شعريَّة يحملها زياد ذبيان، لأنّ الشاعريَّة فيها بيّنة لا تختبئ ولا أريدَ لها الاختباء، كما لا تختبئ البراءة في عينَي طفلٍ وديع، وسيماء الطهارة على وجه الفتاة العذراء، وملامح القوَّة في وجوه ذوي الشدَّة والبأس.

وبعد أن أريح بالي من هذا الهمّ الأساسيّ، همّ وجود الشعر أو عدم وجوده في هذه المنظومات، ألتفت إلى النواحي الأخرى الكمالية فيها، فأجد أن حلَّة الشعر التي يرتديها زياد ذبيان تجمع إلى أصالة خيوطها براعة نسج هذه الخيوط. ذلك أنَّني، عندما غفلت في هذا الشعر إلاّ عن صدق النفَس الشعريّ فيه، لم أكن أعني خلوَّه من الوشي والتحلية وهندسة الأبيات، ومما وصفه المؤلِّف بـــ "الاكتناز، والرشاقة، والمفردات التي لا تعرف اضطرابًا وافتئاتًا". فهي فيه على وفرة، ومثلها غنًى وروعةً صوَره واللمعات الذهنيَّة فيه، التي تُبرق ثمّ تمرّ ليأتي مثيلها في إثرها. وحسبنا من ذلك تصويره انتظاره الصابر لفتاته بأنه وسع الضوء والريح، ونقلة ساقيها بأنَّها بدء النهار، وطيفها الماثل في خاطره بأنَّه واحة اخضرار، والرائعة الختاميَّة في القصيدة أنّ أكرم الأصداف ما يبقى بأعماق البحار.

صدقتَ يا شيخ زياد، فخير الجواهر هي الجواهر المكنونة، تلك الباقية على بكارتها لم تمسَّها الأيدي، حالها حال السرّ المصان، يفقد قيمته ورواءه إذا فشا وذاع.

سيّد في الوفاء والإنصاف، وفي وضع الأشياء في مواضعها، كان الدكتور ميشال كعدي وهو يسلِّط الضوء على ثروة أدبيَّة وشعريَّة وفكريَّة نملكها اسمها زياد ذبيان. إنَّه النابغة الذبيانيّ يعود إلى عصرنا. الشَّاعر القديم كان نابغةً باسمه وشعره، أمَّا شاعرنا المعاصر فلا يحتاج الاسم ليكون نابغةً، فقد أهَّله لذلك عقله المبدع، وفكره الخلاَّق، إلى شاعريَّةٍ فيَّاضة ترفعنا إلى مراقٍ لا يمكن أن ينصب سلَّمًا إليها غير النابغين.

رشدي معلوف الشَّاعر

أُذيعت مختصَرَة من "إذاعة لبنان" ضمن حوار مع الأستاذ فائق الرجي، ثمّ زيدت ووُسِّعت ضمن هذا المقال.

عهدي برشدي معلوف يرقى إلى يوم صدور ديوانه "أوّل الربيع"، وقد كان ربيعه الأوَّل والأخير في ميدان الشعر.

لفت نظري إلى هذا الديوان مقال نشره أحمد دمشقيّة في مجلّة "الجمهور"، فاشتريته وقرأته حافظًا معظمه يومها عن ظهر قلب.

كان مصدَّرًا بمقدّمة لسعيد عقل، فقرأتها مقارنًا إيّاها بمقدّمته لمطوّلة صلاح لبكي "سأم"، ومقدّمته لمسرحيّته "قدموس"، وكلمته في ذكرى سلّوم مكرزل، فخرجت بانطباع أنَّ سعيد عقل سيّد في صياغة العبارة النثريّة ونحتها كما هو معلّم في صياغة الشعر، لكنَّ صياغته الشعريّة التي يأتي البيت معها مشغولاً، أي مزخرَفًا منمنمًا ومطرَّزًا تطريزًا، إلى تصميم دقيقٍ وصقل، هذه الصياغة تنسجم مع نفَس المسرحيّة والملحمة، ولكنّها لا تنسجم مع الرقّة المطلوبة في الشعر العاطفيّ. لذا فضَّلت "أوّل الربيع" لرشدي معلوف على "رندلى" سعيد عقل، دون أن تنال هذه النظرة من المرتبة الرفيعة التي لــ"قدموس" و"المجدليّة" و"بنت يفتاح" التي لا يطاول أناقتها والعناية بتنسيقها مطاول.

وهكذا أصبح الشعر الخضِل النديّ عندي في مثل قول رشدي معلوف:

تعاليـتِ.. كم غنَّيـتُ قبلكِ حسنـاءَ فلا اغتبطت نفسي ولا طبـتُ إيحاءَ
كأنَّ الـــذي بيني وبينكَ ومضـــةٌ من العمر تأبى أن تكون كمـا شاءَ
فكم صبوةٍ في غربة الأمس أطبقـت عليَّ وكـادت تترك العـبءَ أعباءَ
تواكبني مـن سكـــرةٍ لا أحبُّهـا إلى صحـوةٍ لولا وجـودكِ عمياءَ

تقرأ هذه الأبيات في سَلسَلَة كلماتها وانسجامها التامّ مع بعضها البعض، وفي النَّسَم الشعريّ اللافح منها والروح التي تسري فيها وترفعها إلى أحلى ما يُطلَب في الشعر مهما كان من قيمة معناها، فتشعر بالحلاوة تذوب على لسانكَ، وبالشعر، في أصدق صورةٍ له، يتمثّل لكَ فيها.

ومثل هذه الأبيات رفيقاتها التالية:

ردّي شـــذايَ إليَّ يـا أشـــواقي وتعهَّـــدي طيْـــبَ الربيع البـاقي
لكِ من غـــد الدنيا محطُّ خيالـــكِ اللاهـي وملعـب قلبـــكِ الخفّـاقِ
قبـــبٌ موشّاة البـــرود وأنجـــمٌ مخضَّلـــة الجنبـــات والآفـــاقِ
تهفـو إلى الفجـر الأنيـق وفوق ما حلمت جفونـــكِ كـــوَّة الإشــراقِ

ثمّ هذا التعبير الراقي في صياغته الشعريّة:

صلّي، فمـن بعض نوايـــاكِ لنـا خيـــوط ذاك الأمـــل الوحيـدِ
يوم الطمأنينـــة في ظلِّ هـوًى منكِ أتـــيٍّ، عبقـــريِّ الجـودِ
نرفـــل بالبرهـــة من نعمتـــه ونحمـل الآزال فـــي البـــرودِ

هكذا، بهذا الشعر الذي يُعلِنُ عن نفسه فلا تخفى حقيقته على الذوّاق، أطلَّ علينا رشدي معلوف الشاعر، لكن سراعًا ما ابتلعته الصحافة كما ابتلعت غيره من الأدباء والشعراء، وجنى عليه خصوصًا نجاح زاويته الصحفيّة "مختصر مفيد" حتى تراءى له هو نفسه أنّه صحفي وكاتب قطع انتقاديّة أكثر ممّا هو شاعر.

ولأنَّ الموضوع كثيرًا ما يلعب دوره في شهرة القصيدة فقد نالت قصيدته "في عيد الأمَّهات" شهرةً لم تعرفها قصائده الباقية التي لا تقلُّ عنها جمالاً لا بل تفوقها، إذ أصبحت هذه القصيدة تُنشَد في كلّ عيد للأمَّهات وتُلقَّنُ للتلامذة في المدارس، مع أنّ القالب الذي صُبَّت فيه، والذي لم يُسْكَب فيه شعر كثير:

ربّـــــــي سألتُــكَ باسمهـــــــــنَّ   أن تفـــــــرشَ الدنيــــــــا لهــنَّ

بالـــــورد إن سمحــــت يـــداكَ   وبالبنفســـــــــــج بعــــــدهــنَّ

هذا القالب مأخوذ عن قصيدة إبراهيم طوقان "ملائكة الرحمة" التي قالها في ممرِّضات مستشفى الجامعة الأمريكيّة في بيروت اللواتي عُنينَ به أثناء مرضه:

بيْـــضُ الحمائـــم حسبهـــــــنَّ   أنـــــــــي أردِّد سجعهــــــــنَّ

كما كان لفاتحة قصائد ديوانه التي مطلعها: "بلادي كوَم الوردِ" شهرتها كذلك نظرًا لموضوعها الوطنيّ، والتي قيل إنّ سعيد عقل يرويها من جملة شعره عندما يقرأ من قصائده، وإذ يُسأل لماذا يَجْملها مع شعره يبتسم ولا يجيب، مُلمحًا في ذلك إلى أنّها من نظمه، مع أنّني لا أشمُّ فيها رائحة أسلوب سعيد ولو كانت تختلف في أوزانها وقوافيها عن باقي قصائد "أوّل الربيع".

وكما أنّ للموضوع، إذا لامس حسًّا معيَّنًا لدى الجمهور، كالحسِّ الوطنيّ أو الدينيّ، أو الشعور نحو الأمومة مثلاً، أثره في شهرة القصيدة فإنَّ للأفكار التي تتضمّنها أثرها في شهرتها كذلك، ومن هنا شهرة إيليا أبو ماضي الذي تضمَّن شعره عمقًا فكريًّا كفكرة تساوي الناس في خَلْقهم، أي تساويهم من الناحية الطبيعيّة، فألبس البعض أنفسهم، أو ألبسوهم، حللاً تميّزهم عن غيرهم وتجعلهم أعلى طبقة من الباقين، كحلَّة الغنى، أو حلَّة المقام، كما حمل هذا الشعر فكرة الثورة على البؤس والشقاء، والتأمّل في أسرار الوجود والحيرة أمامها، فكان أن أصبح أبو ماضي في نظر الكثيريـــن من النقّـــاد، ومن زملائه الشعراء أنفسهم، أعظم شاعر عربيّ في

العصر الحديث. ولكنَّ الحقيقة أنَّ المعاني تُغْني الشعر وتزيد في ثرائه، ولكنَّ العنصر الشعريّ بحدٍّ ذاته، أي المعدن المسكوبة منه القصيدة، يكمن في نسيجها لا في أفكارها، كما عبَّر عن ذلك ستيفان مالارمه بقوله: "إنّ الشعر لا يتألّف من أفكار بل من كلمات"، ومن هذا المنطلق فإنَّ قصائد رشدي معلوف تتمتَّع بألطف وأنعم نسيج شعريّ يجعلها ذَوْبَ شعرٍ، ونسائم "تُرَوْحِنُ" القارئ وتجعله يَنْشُقُ الشعر كما تَنْشُقُ رئتاه الهواء.

***

تكلَّمنا على شعر رشدي معلوف من حيث معدنه الشعريّ وكأنّنا نريد أن نجد له فضيلة تعوّض عن خلوّه من المعنى، والحقيقة أنّ هذا الشعر لا تنقصه اللُّمَع الذهنيّة التي هي شعر بحدّ ذاتها إذا كانت على طرافةٍ في المعنى أو على فَنّيةٍ في سكبها الشعريّ، وهي بالفعل عند رشدي معلوف مزدادة جمالاً بإنزالها في قالب مصوغٍ صوغًا يعانق أرقى ما يرتقي إليه القول في الشعر، فتوافر له الغنى الشعريّ من الناحيتَين: المعنى والأداء، بينما هذه اللُّمَع يذهب برونقها أحيانًا، عند بعض الشعراء، أداء غير شعريّ، أي تعبير لا يصلح للشعر بل للكلام العاديّ، فتكون كالحسناء التي تلبس حلَّةً باهتة.

إليكم الصورة الحلوة مرتديةً الثوب القشيب في مخاطبة الشاعر لحبيبه المريض. فهو لم يجعل نفسه فداءه، ولم يَفْدِه بالمال، أو بالغالي والنفيس، كما جرى عليه الشعراء، بل جعل النسائم الحاملة شذى الورود، أو أيَّ فوحٍ منعش، هي هذا الفداء:

ريّـــا الـــورود وكـــلُّ ريّـــا   تفديـــكَ يا حلـــوَ المحيّـــا

أمّا مَن قَلِقَ لبُعده فليسوا الأصحاب والخلاّن بل زهر البنفسج، ومَن غصَّ بالدمع لأجل ذلك هي الثريّا المنعقدة أنجمًا في السماء.

قَلِـــقَ البنفســـج مـــن نَـــواكَ   ورغـــرغـــت عيـــن الثريّـــا

والأجمل في هذه القصيدة انتظاره ورود نبأ الشفاء إليه وعودة العافية إلى حبيبه، واهبًا روحه لحامل هذا النبأ، وهو ليس رسولاً ولا ساعيَ بريد، بل حمامة تحمل إليه البشرى مرتقصًا جناحها فرحًا وهي تطير بالنبأ السارّ قبل أن يرتقص الشاعر فرحًا بتلقِّيه البشرى السعيدة:

روحي لهـــــازجة الجنـــــاح تُطِـــلُّ بالبشــــرى عليّـــا

فالبشائر السارَّة تحملها الحمائم كما تحمل غصن الزيتون لدى انحسار المحنة وعودة السلام إلى الأرض. وفي قصيدة "عيد الأمّهات" نجد أروع تعبير عن أنّ سعادة الأمّهات وشقاءهنَّ رهن بابتسامة الفرح على ثغور البنين أو بأنين الحزن لديهم، فجعل تلك البسمة نعيمهنَّ وهذه الأنَّة جحيمهنَّ المقيم:

فردوسهـــــنَّ وبؤسهـــــنَّ ببسمـــــةٍ منّـــا وأنَّـــه

ويقطف الموت عزيزًا على قلب الشاعر، فيفسِّر رواحه الباكر بأنّ النبوغ عندما يفوق ما تقدّمه الحياة لصاحبه يتخلّى عن نوال، أو عن إحراز قصب سبْق، لا يُكافآن قدره:

أتـــراه النبوغ إنْ جَلَّ عن شهوةِ النوالِ يتخلّى عن نشوة السَّبْق في أوّل المجالِ؟

كذلك فمجالي الطبيعة في عالمنا قاصرة عن شفاء غليل هذا الإنسان المتسامي وهو الطائف بجفنَيه بحثًا عن كمالٍ لا يجده فيها:

وكأنَّ الدروب في الشاطئ الحلوِ والتلالِ قصَّرتْ عن طواف جفنيـكَ فـي سـرحة الكمالِ

فملَّ ما هو فيه، مما لا يُشبع رغائبه، وراح في كبوَةٍ عجلى:

يا سخيَّ الآمال كيف تسربلتَ بالملالِ فأشحتَ الجبين وانصعتَ للكبوة العجالِ؟

وإذا تمنّى الشاعر لنفسه مديد العمر عبَّر عن ذلك بتورية: "... وأحيا بأعمار النسور".

والشوق المضطرم في قلوبنا، ننام ونقوم وهو آخذ بنا مأخذه بانتظار أن تأزف ساعة الموعد، هذا الشوق ما نصيبه من الاستجابة له إلاّ بعض لقاءات، فما من نشوة تأخذ مداها على وجه هذه الأرض، وما من سعادة تكتمل:

وجــهٌ توشَّـــح بالسماء وهالــــةٌ لـــولا الألوهــة، دمية العشّــاقِ

لعبـــت وشايــات النوايــا حولها وخَبَـــتْ وعمر الشوق بعض تلاقِ

وقد اختصر رشدي معلوف واقع الحياة بكلمتَين: الهنيهات، هنيهات العمر، ما تنطوي إلاّ على أمرَين كلاهما حاجب للسعادة: مَن جاد عليه الحظ بالنعمة أرفقها بقلقه عليها، ومَن طمح للوثوب إلى الطليعة آل به سعيه إلى خيبة:

لـــو لم تكن عطفـــات كل هنيهةٍ قلـــقَ الغنيّ وخيبــــةَ السبّــاقِ

والحلوة الناهدة إلى قبلة من حبيبها لا تدعوه إلى ذلك مباشرةً، بل تسأله، عبر بسمةٍ تتوسّلها: "أين فَمُكْ؟".

إنّها العياقة في توجيه الدعوة، واللطف في التعبير.

ولكنّها لا تفصح عن رغبتها رأسًا، بل تروح بين إيماءة مشجّعة وإغضاء وتردُّد يصدمان المؤمّل ويتركانه في حيرة خائفًا على أمله أن ينهار:

وحيرةٌ ملء غموض الأمل المهـدَّدِ تلــوح في الإيماء والأغضاء والتردُّدِ

ولوصف جمال بالغ أقصى ما يمكن أن يكون عليه الجمال لا يجد إلاّ أن ينسبه إلى الرسّام والنحّات الأعظم؛ ولا يكتفي بهذه النسبة، بل يصوّر الخالق باذلاً قصارى عبقريّته وفنّه الإلهيَّين لإبداع هذا الجمال:

دواليكِ غـــرس الجــنّ لولا ثمالةٌ تذكّرنـــــي بالله يُبــــدع حــوّاءَ

يـــدور على رؤيـــاه في عبقريّةٍ يلــــوّن أشيــاءً وينحت أشيــاءَ

لتُفلت من فـــنّ الألوهة طرفــةً تفيض على الأجيـال سِحْرًا وإغواءَ

ويكفي ذلك للدلالة على أنّ هذا الجمال خارق ما مثله مثل.

وأورد في الختام أبياتًا دون التعليق عليها، ليلمس القارئ بنفسه ما فيها من بوارق ذهنيّة لفَّها الفنُّ تعبيرًا وأداءً:

– ما شئت، فالبـــــــدء تمنّى مـــرَّةً	*في ساعة التكويـــــــــن ان تريدي*
– أُحسُّكِ في أعمـــــاق قلبي أناملاً	*تلملم أفيــــــــــاءً وتنشر أضـــواءَ*
فيــــا لكِ في الأعــراسِ من قانويَّةٍ	*إذا نضبــت في الدنِّ سخَّرت الماءَ*
– يـــــا أساطيـــــــــر أراها قبسًا	*صادقًــــا بشَّر بالشطِّ الأميـــــــنِ*
ضلَّـــــــةٌ أن نتعــــامى، إنّهـــا	*غبطـــة الأمِّ أحسَّت بالجنيـــــــنِ*
– وحـــــــــــرَّكَ الله جفنـــــــه	*ليصطفـــــــي خيـــر ما يــــراه*
وشـــــــــــاع أنَّ ابتسامـــــــــةً	*في ثغـــــــــرها منتهـــى مُنـــاه*
– لكِ ما حلا لكِ من ضحًى فوّاحةٌ	*أرجـــــــــاؤه أبديـــة الإغــداقِ*
تتهلَّليـــــــــــن على رباه كأنّـــه	*بدء الزمــــــان ومعقــل الأرزاقِ*
– غنّي بأقبيـــــة الخمــور وهلِّلي	*للبابليّــــــــة يا حيـــــاة وصفّقي*
أنا أوّل الساقين إن طابـــــت لــكِ	*الدنيا وآخــر مَن يقول لكِ: "اتَّقي"*

جان خنوس، قارئ نفسيَّة إميلي نصرالله

أُلقيت ضمن حلقة دراسيّة عن إميلي نصرالله في "دار الندوة" – بيروت.

في فرنسا، في الستّينات أو أوائل السبعينات، صدر كتاب بعنوان "مدخل إلى قراءة مارسيل بروست" *(Introduction à la lecture de Marcel Proust)*، وقيل عنه يومذاك إنّه يستحيل فهم مارسيل بروست دون قراءة مسبَقة لهذا الكتاب الذي ينير السبيل أمام مَن يريد الولوج إلى عالم مارسيل بروست ذي الأغوار، والكهوف المظلمة والسراديب، هذا الكاتب الذي رسمه أحد الفنّانين على صورة عينٍ فقط، وإنّما هي عين نافذة إلى الأعماق.

فلو طُلب إليَّ أن أختار عنوانًا آخر لكتاب جان طنّوس "قراءة نفسيّة في أدب إميلي نصرالله" لاخترت له عنوان "مدخل إلى قراءة إميلي نصرالله". ولو طُلب إليَّ أن أختار عنوانًا جامعًا لمؤلَّفات إميلي نصرالله لاستعرت لها عنوان كتاب أندريه مالرو "الوضع البشري" *(La condition humaine)*، لأنّها كلّها، فعلاً، تصوّر وضع الإنسان في مواجهة سلطةٍ آسرة، مقيِّدة، متحكِّمة قل إنّها العائلة، وقل إنّها الأعراف والتقاليد، وقل إنّها المجتمع أو الدولة أو القانون أو الدين، أو الإنشداد إلى موطنٍ ضيّق: القرية، وهو ليس ضيِّقًا بمداه فحسب، بل وبضيق تفكير أبنائه، وتحجُّرهم في عقليّة أجدادهم التي ورثوها عنهم منذ سالف العصور. كلّها قوالب ينبغي على الإنسان أن يتحرّك ضمنها وليس عليه أن يكسر القالب؛ أقفاص لا تمنع الطيران عن الطائر، وإنّما فقط بين أرض القفص وسقفه لا في الفضاء الرحيب.

هذه الحريّة، التي ينتفض الإنسان تمرّدًا على مَن يمنعها عنه، فتبقى انتفاضته غالبًا مراوَحةً في مكانه، أي مجرَّد انتفاضة في داخله لا تزحزح الباب الحديديَّ المقفَل، إلاّ أنّها تتحوّل أحيانًا إلى ثورة جامحة، ولكنّها، في جموحها، تنقلب إلى ما هو أدهى من الأسر، أي جنوحًا إلى فوضى عارمة ضد كلّ نظامٍ في الحياة، فتنعكس سلبًا على طالب الحريّة نفسه، لأنّ عواقبها عند ذاك تطال الجميع في غياب الرعاية، والحماية، ومسؤولية الحاكم عن الرعية، والكبار عن الصغار.
أميلي نصرالله رمزت رمزًا إلى ممثِّلي هذه "السلطة" على تنوُّع أشكالها، وكانت بحاجة إلى *interprète* (كلمة ليس لها مرادف دقيق بالعربيّة) يكشف دلالات هذه الرموز ويوضح معانيها، فكان جان طنّوس المتطوِّع لذلك، لأنّه وُهب أن يكون لإميلي نصرالله ما كان ذلك الكاتب لبروست، وما كان هنري موندور لبول فاليري وآلان، أولئك الموغلين عمقًا والبعيدين عن متناوَل الناس إن لم يتوسّط وسيط بين الطرفَين.
هذه المشكلة الدهريّة بين الفرد والمجتمع قائمة وباقية ما دام هذا يطلب من ذاك التضحية والتنازل عن بعض حقوقه خدمةً لما يتجاوزه كفرد وإنّما لا يتجاوزه كعضوٍ في الجماعة، لأنّ الصالح العامّ الذي يُطلب منه التضحية لأجله هو، في النتيجة، صالح جميع الأفراد، وهي المشكلة التي أثارتها إميلي نصرالله في رواياتها التي سلَّط عليها جان طنّوس الضوء في كتابه. وإنّني، في هذا المقام، لأجد المناسبة لإبداء بعض الخواطر حول نشوء تلك الهيكليّة من النُّظُم، والأعراف، والتعاليم الخُلُقيّة، والأبوّة على مختلف صوَرها: أبوّة الحاكم، أبوّة رب العائلة، الأبوّة الروحيّة، هذه الهيكليّة التي صادرت الحريّة الشخصيّة، أو جزءًا جوهريًّا منها، وتركت الأفراد يَشْكون ما فُرض عليهم ولم يكن لهم فيه خيار، فأنسب الأمر إلى حكمة الإنسان القديم، أردت به الإنسان عند بداية الحياة الاجتماعية لدى البشر، الــذي رأى أن لا منــاص من تنظيمٍ لهذه الحياة يتطلّب، أولَ ما يتطلّب، حصــرًا

للعلاقة الجنسيّة بما يجعل ثمراتها معروفةً من مُنتجيها وملقاةً على عواتقهم إعالةً وتنشئةً وهويّةً (انتسابًا) وتوريثًا. فإذا كان الحيوان لا يحتاج لأمّه لأكثر من فترة الرضاعة ثم هو يتدبَّر أمر نفسه بنفسه فليست الحال هكذا بالنسبة إلى الإنسان الذي لا يكبر بمثل سرعة الحيوان، والذي ليست حاجاته ومطالبه(١) بقدر محدوديّة حاجات الحيوان ومطالبه. وعليه فالمؤسسة التي هي العائلة، دخولاً إليها من باب الزواج، الوضع الوحيد الذي جُعل مشروعًا للتعاطي الجنسيّ، كانت ابتكارًا فذًّا لحلّ هذه القضيّة، لا ينمّ عن حكمةٍ وحسب، بل وعن دهاء ذلك الإنسان الذي نعتبره بدائيًّا، الذي أدرك أنّ الفرد، إذا صارحتَه بأنّه، في القيود والتنازلات التي فُرضت عليه، إنّما يؤدّي واجبًا نحو المجتمع فسيحتجّ ويصرخ كما صرخ الفيلسوف الفرنسيّ لا بلسانه شخصيّاً بل بالنيابة عن كلّ إنسان: "لماذا تكون مصلحة المجتمع على حسابي؟". فما من أحد، في النزعة الأنانيّة لدى الإنسان، يرضى بتفضيل مصلحة مَن يعتبره غيره على مصلحته الخاصّة، ولن ينظر أحد، في تفكير الإنسان العاديّ، إلى أنّ هذه المصلحة هي، في النتيجة، مصلحته بالذات. وحتى لو أدرك ذلك فهو مشدود إلى إشباع رغباته التوّية القريبة بدلاً من المراهنة على مكاسب بعيدة. وهنا تتجلّى الحكمة والدهاء في إحلال معاني الأخلاق: الشرف، والعار، والعرض، والطهارة في ذهن الإنسان محلَّ الفكرة العقلانيَّة بأنّ التضحية المطلوبة منه إنّما هي لأجل النظام الاجتماعي، هذه الحقيقة التي لن يعبأ بها تجاه نوازع غريزته ورغباته، بل يضرب بها عرض الحائط أمام إغراء المتعة واللذّة. وهذا ما يدلّ على أنّ الإنسان غريزيّ أكثر ممّا هو عقلانيّ، فالحقائــق الناصعة التي تتجلّى له بالفكر

(١) حسبنا أن نذكر من متطلّبات الإنسان التي يكون فيها لسحابة من الزمن عالةً على غيره: المأكل والملبس والمسكن والعلم تمهيدًا للعمل.

والملاحظة والاستنتاج لا تطوّعه لقبولها كما تفعل فيه عوامل غُرزت في صميمه وأصبحت ردود الفعل الصادرة عنها طبيعية لديه. فالحياء، الناشئ عن الشعور بالعار، يماثل ما لديه من غرائز طبيعية كالخوف، والشجاعة، والغيرة، والحب. ثمّ أتساءل هل هي فعلاً حكمة الأجداد الأُوَل ودهاؤهم ما جعلهم "يبلّعون" نسلهم هذه الأوهام بدلاً من الحقائق الباردة التي لا تلامسه ولا تستثيره، فكانت بذلك بداية السياسة في العالم، التي تعالج الأمور باللف والدوران، لا بالشكل المباشر الذي يقوم على عرض الحقائق والوقائع كما هي واستخلاص نتائجها، أم أنّ ذلك كان من فعل الطبيعة، حكيمة الحكماء، التي أوجدت في الإنسان استعدادًا فطريًّا لتقبُّل ما تلقّنه إيّاه التربية البيتية من تزيين الطهارة له بإزاء الفساد، والشرف بإزاء العار والسفالة، والنقاء بإزاء القذارة والتلوُّث؟، فكان ذلك أشبه باستعداده الفطريّ لعبادة إله، وللتعلُّق بوطن، ولاتّباع قائدٍ أو زعيم، وهو ما يسمّيه عبّاس محمود العقّاد "وعيًا دينيًّا" بالنسبة لنزعة التديُّن الفطريّة لدى الإنسان، و"وعيًا اجتماعيًّا" بمعنى أنّه كائن اجتماعيّ بالفطرة وينزع إلى الحياة ضمن مجتمع.

وقد استُغلَّت نزعة التديُّن هذه أحسن استغلال، فأُلبست فكرة الأخلاق حلَّة الوصيّة الإلهيّة، وحلَّ إلى جانب الحياء واتّقاء العار، والمحافظة على السمعة والصيت، تهيُّب الوقوع في الخطيئة. وحتى لو كانت هذه الوصيّة من الله فهو خالق الإنسان وأدرى بالمسالك التي يُنفَذ منها إلى قناعاته ويروَّض لقبول ما يراد فرضه عليه، وليس الفكر المجرَّد والبرهان المنطقيّ من بينها.

وإنَّني لأميل إلى اعتبار ذلك من فعل الطبيعة، إن لم يكن من الله، لا من صنع أوائل الأسلاف، وإلاّ كيف نفسّر الحنوَّ الوالديّ، الغريزيّ بامتياز، والذي لولاه لما وجد الطفل حاضنًا ومعيلاً ومربّيًا حتى يبلغ أشُدَّه، لأنّ الفكرة العقلانيّة المجرَّدة حول واجب الأهل تجاه أولادهم ومسؤوليتهم عنهم لن تفعل في نفوسهم فعل

تلك العاطفة التلقائيّة نحوهم التي تلتهب بها قلوب الوالدِيْن وتعمر بها صدورهم. بل كيف نفسِّر التشوُّق الغريزيّ إلى الإنجاب، وإلى حفظ السلالة والنسل والنوع، هذا التشوُّق الذي لولاه لأشبع الرجل والمرأة لذَّتهما متوقّيين حَمْلاً ينشأ عنهما؟

محصَّل القول إنَّ إميلي نصرالله عالجت أزمة حرية الإنسان عبر أبطال رواياتها وبطلاتها، واجدةً في المجتمع نظامًا قمعيًّا يحوّله شبه إلهٍ يعمل على خَلْق أبنائه على صورة تقاليده ومثال عاداته، ومبشِّرةً بأهميَّة الثورة التي تخلع عن الإنسان ربقة المجتمع ويعيد بها خَلْق نفسه بنفسه؛ فإذا قَنَعَ بالوجود الاجتماعيّ تنازل عن إنسانيّته وأمسى آلةً اجتماعيّة، لولبًا في المحرِّك الكبير، أو واحدًا من القطيع البشريّ. أفلا يقرب هذا ممّا رآه جان جاك روسّو حين اعتبر المجتمع مفسدة الإنسان الذي وُلد على فطرةٍ طيّبة شاهت ومُسخت بانخراطه في المجتمع، وينبغي أن يعود إلى هذه الفطرة إذا شاء أن يتطهَّر من هذا الإثم المكتسَب، غير المتأصِّل في طبيعته ولا الملازم لها؟ ولكنَّ روسّو، صاحب هذه الفكرة، هو نفسه عاد فصاغ للإنسان صورة عقدٍ اجتماعيّ *(Le contrat social)* وكأن ذلك اعتراف من جانبه بأنّه لا غنى للإنسان عن المجتمع.. ولو انّه جمَّل وجه هذا العقد ليحرّره من شوهات المجتمع الراهن. فالمجتمع هو قدَرٌ وجوديّ مهما قلنا فيه سلبًا أو إيجابًا، وليكن الإنسان فيه كسيزيف الذي كُتبَت عليه الحياة العبثيّة بأن يعاني مشقّة رفع الصخر إلى أعلى الجبل دون غايةٍ من ذلك، ثمّ يهوي الصخر إلى القاع من جديد ليعيد رفعه إلى ما لا نهاية، ولا معنى لذلك إلاّ أنّه القدَر المقدور، واللوح المكتوب.

أجَل، صخر المجتمع ينوء به عاتق الإنسان، وسيبقى جاثمًا على صدره إلى أن يجد عنه صيغةً بديلة، فيكون عهد جديد للإنسانيّة.. ويتزحزح الصخر عن كاهله كما تدحرج الحجر عن قبر ذاك الذي انتفض من الموت في اليوم الثالث وهبَّ ماردًا يعلن لإنسانيّة عصره بداية عهدٍ جديد.

"نيسان"، أوّل عطاءات نقولا قربان

نُشرت في مجلّة "الأديب" – باب "مكتبة الأديب" – السنة الرابعة عشرة – الجزء الخامس – مايو ١٩٥٥.

لستُ أدري ما إذا كان بإمكاني إقناع القارئ الذي طالع "نيسان" بأنّ ما تضمَّنه هو فعلاً أوّل ما خطَّ صاحبه.. على كونه شابًا وحديث الظهور في الأوساط. فإنّي شخصيًّا رفضت الاعتقاد في البدء بأنّ هذا الكاتب لم يتمرّس بالكتابة زمنًا طويلاً قبل ذلك، يكتب ويمزّق، ثمّ يكتب ويرسل إلى الصحف، فإذا ما لم يمزّقه يلقى نصيبه من الإهمال عندها.

ذلك أنّ "نيسان"، في أسلوبه الذي درج عليه، وفي تعابيره الفنيّة وقوّته التصويريّة والإيحائيّة، ينمّ عن نضج بالغ الحدّ، وعن قلم طوع اليد تتصرّف به كما تشاء، فلا هي مجهَدة، ولا هو عسير عليها.. ولا عقبة في الطريق.

والذي يعنيني من الكتاب أوّلاً هو ذلك اللون الخاصّ في أسلوبه، وذلك الجوّ الذي يشترك في خلقه الأسلوب والكلمات. فلقد خُطَّ "نيسان" بأسلوب لا يجري على تقليد، ووفِّق الكاتب في إلباسه كامل حلَّته بحيث لا يبدو أنّه ما زال في طور التخلّق والنموّ كما هو طبيعيّ بالنسبة لناشئ. ولأُطلع القارئ على ناحية من نواحي هذا الأسلوب يكمن فيها، على بساطتها، سرّ من أسراره الكبيرة، أورد هذا الشاهد من مقطوعة "خاتم أخضر"؛ فبينما هو يهتف: "يا للغدير المحبوك باللازورد! يا للغدير المحبوك باللازورد!" إذا به يستطرد مستعملاً العطف دونما حاجة إلى ذلك من

ناحية اللغة والمعنى فيقول: "ومن نهد صبيّة حصّه الأخضر، ومن خصر شجرة شربين"، بينما كان بإمكانه القول: "من نهد صبيَّة حصه الأخضر". وجرِّب، أيّها القارئ، أن تقرأ هذا المقطع مع الواو وبدونها لترى أيَّ دور يلعب الحرف الواحد عند صاحب "نيسان" في جعل النفَس الشعريّ حاليًا زاهيًا؛ فبدون هذا الحرف يتقلّص ذلك الجوّ الذي يغمرك بالنشوة الفنيّة، وينقص شيء كثير من حلاوة الأداء وروعته، بينما تظلّ اللغة صحيحة، ويظلّ المعنى على ما هو عليه إن لم يستقم أكثر ممّا كان.

ومثل ذلك عندما يقول في مقطوعة "ضحكة":

"يا سهرتنا التي لا تنتهي، وبلون فستانك خيطانها الحمراء، يا سهرتنا التي لا تنتهي.

"ومن لحم الأطفال رائحتها، ومن خشب الغار".

وألفت نظر القارئ إلى البراعة الفنيّة في قوله عن السهرة مخاطبًا رفيقته فيها: "وبلون فسطانك خيطانها الحمراء" ليقول إنّ ليلته إذ ذاك كانت ليلةً حمراء، وقوله: "ومن لحم الأطفال رائحتها" لنفهم أنّها كانت سهرةً واعدةً بمولود إذا تُرك للأمر العنان... وفي مقطوعة "في سقفي القصب" يستعمل العطف أيضًا بالطريقة نفسها: "يا للضحكتَين من الفضّة، وترويان على الدرب قصّة شالٍ خيَّطته أصابعكِ بأوراق الورد". وكذلك في مقطوعة "شَعر": "مَن صنعه؟ إزميل سكّير نحته من ضلوع الغار، إزميل سكّير لا يؤمن بالحجر. وفيه رائحة الصفصاف، إلخ..."، بينما كان طبيعيًّا جدًا أن يستطرد قائلاً: "فيه رائحة الصفصاف".

فأسلوب "نيسان" خلقته ريشة دقيقة، وخلقه شعور بالجمال شديد الرهافة حتّى أمكنه الانتباه إلى كل هذه الدقائق الخفيّة التي لو نقص منها شيء قليل لذهب من روعة الكتاب شيء كثير.

ويضفي على الأسلوب كذلك لونَه الطريف هذا تكرارٌ مستحَبٌ.. ينزل في موضعه، فيقول مثلاً:

"كم عمركِ؟ شهر؟ هذا أجمل عمر، أجمل عمر"،

أو: "وكانت ساقكِ أجمل من خبر، أجمل من خبر".

وهناك أحيانًا طريقة في رصف الكلمات تقديمًا وتأخيرًا تساهم هي الأخرى في جمال الأسلوب، إذ تأتي مستحسَنة لا غلوَّ فيها ولا نشاز، من مثل:

"وظلَّ قلبه على العَتبة، وعلى الباب ظلَّ قلبه"،

أو: "وتصنع عيناكِ سلال القصب، وآنية الحبق، وتحملان السماء، وتزرعان البيادر، عيناكِ".

أمّا الجوّ الذي يوحيه "نيسان" فهو يحيطنا بقوّة ما دمنا نقرأه، ويظلّ أثره مدةً طويلة بعد أن نودّع الكتاب. فلـ"نيسان" مقدرة تصويريّة وإيحائيّة نادرة، تجعلك غارقًا في رحابٍ من العطر والنور واللون والزهر والفَراش، جميعها ماثلة أمامك في قوّةٍ وسطوع.. كأنّك فعلاً تعيش بينها.

ولعلّ دفعها إليك متصلةً متتابعة ممّا يجعلك لا تستطيع التخلّص منها، فإذا هي محيطة بك وآخذة منك بالخناق. فهو يقول مثلاً: "فأضحت كالمقصورة المعجوقة، التي تزدحم في نوافذها ثريّات العاج، وأباريق البلّور، وخزائن الريش المقلَّم"؛ فيكفي أن تتلقّى وأن تقرأ صور الثريّات العاجيّة والأباريق البلّوريّة وخزائن على رحبها من الريش حتى يكون في هذه الصور قوّة إيحائيّة كبيرة، فكيف به وهو يضيف إلى الريش نعت "المقلَّم" وهي كلمة قويّة التصوير بطبيعتها، وكيف به وهو يدفع كلّ هذه الصور إليك مزدحمةً بعضها وراء البعض، فإذا بك تتلقّى بلحظةٍ جميع هذه الأوصاف.. فتتمثّل في خيالك قبل أن تحاول تمثُّلها أنت!

وإذا انتقلنا من خلق المشاهد إلى تصوير الأحاسيس والحالات النفسيّة والطباع لاحظنا أنّ ذلك لا يتمّ فنيًّا إلاّ بطريقة غير مباشرة.. قد لا نغالي إذا قلنا إنّها حيلة من الحيَل، وإلاّ فإنّك تعرضها عرضًا علميًّا لا غنى فيه من ناحية الفن. فإنّ ما تضطرب به النفس، وما يخالجها من حالات، وما يتّصف به الشخص من ميول ونوازع، وما يتجسّم في الحياة والكون من وقائع وصور، هي حقائق تتضمّن تفاصيل دقيقة متشعّبة وكثيرة. أمّا سردها وتفصيلها فكما قلنا يصبح عرضًا وشرحًا علميَّين، وأمّا التشبيه الموفَّق أو الصورة الفنيّة فهما اللذان، بكلمتَين، ينقلان إليك أعمق وأدقّ ما يختلج في نفس الإنسان. وإنّ هذه المقدرة في تصوير المشاعر والحالات والأطوار وظواهر الحياة والكون مع مراعاة جانب الفن لهي ميزة رئيسة في الأدب الصحيح؛ فإنّ من صفات الأدب أن يعبّر عن الواقع بطريقة تلميحيّة مختصرة حين يحتاج العلم إلى الشروح الطوال. ذلك أنّ العلم مضطرّ إلى أن يأتي عليها واحدةً بعد أخرى، بينما التعبير الفنيّ يؤدّيها دفعةً واحدة، فكأنّما هو يقدّم لنا لوحةً اجتمعت فيها كلّ الحقيقة المنوي التعبير عنها، أو كأنّه قد انتزع المشاعر أو الحالة النفسيّة أو الظاهرة ذاتها من حيث هي وجاء بها إلى القارئ ليضعها أمامه وجهًا لوجه.

فلننظر في مبلغ التوفيق الذي أصابه قربان في التعبير عن مثل ذلك. إنّه، في معرض وصفه لنفسه في طور من أطوارها، يقول: "إنّني كنت كالصبيّ لا أسمع كلمة أحد، منزوعًا عنيدًا". فهو قد اعتمد على بعث صورة الولد الذي يركب رأسه أمامنا، وهي صورة يعرفها الجميع، كما اعتمد على التعبير المألوف الذي يدلّ على الحقيقة أوفى دلالة: "لا أسمع كلمة أحد"، "منزوعًا"، "عنيدًا"، ممّا لا تؤدّيه في هذا المجال العبارات الفصحى، لأنّ هذه التعابير المتداوَلة ألصق بحقيقة الصبيّ عند الناس؛ وهكذا فقد رسم للصبيّ صورته التامّة من جهة، والقويّة البروز من جهة

ثانية، وجعل نفسه شبيهًا به، فإذا بك تتمثّله في صورة هذا الصبيّ وتنفذ إلى حقيقة حاله في طوره ذاك.

وإنّ تصوير الاحتقار يبديه الوضيع نحو "الكبير" ليبلغ الذروة في مقطوعة "فلاّح". وإنّني لأتوجَّه إلى الذين ينكرون على "نيسان" كونه من الأدب النضاليّ الثائر فأضع نصب أعينهم مقطوعة "فلاّح" هذه، حيث يشتري العامل في الأرض، بفقره، الملوك المتغطرسين، ويجعل من تيجانهم كؤوسًا يجرع فيها الراح، ومن أسرَّتهم مذاود يطعم فيها نعاجه الكلأ. فتيجانهم لا تصلح، في تيه الفلاّح على الملوك، أكثر من أن تكون كؤوسًا لأنخابه، وأسرَّتهم لا تصلح أكثر من أن تكون مفترشاتٍ للعشب تلتهمه مواشيه.

ثمّ فلنسمعه، في مقطوعة "صلاة نيسان"، وهو يرسم لطفله المستقبل قبل أن يولد، فينوي أن يعلّمه كيف يكون رجلاً ينجّر السكالكين في كوخه ويعطيها لإخوته الفقراء، ويُشعل العاصفة في هذا الكوخ إذ يمسح له، هو والده، بالحقد والكبرياء شفتَيه.

وفي سياق تعبيره عن الحالات النفسيّة يقول في إحدى مقطوعاته: "وخذ لها قلبي، وشفتيَّ الاثنتَين، وحيِّك لها شالاً، وحيِّك لها شالاً". فانظر إلى الإصرار على أخذ الشفتَين الاثنتَين كيف يعبِّر عن روحٍ تودّ أن تنسكب جودًا وسخاء. إنّها صيحة الكريم الجواد يهيب بك أن تأخذ كل ما عنده لا بعضه وحسب.

وعينان في وميضهما ونظراتهما معانٍ للحب كثيرة، وفتنة لا يفيها حقّها من الوصف أن تقول فيها شعرًا كما يُقال في سواها. عينان تتضمّنان كلّ ما يمكن للحب أن يتضمّن، وفتنة تحتاج إلى كلّ ما قيل في هذا المعنى من شعر وكلام. فكيف يعبّر قربان في "نيسانه" عن كلّ ذلك.. فيأتي تعبيره المقتضب وافيًا ومغنيًا عن كلّ كلامٍ آخر؟ يقــول عن العينَين: "وفيهما كتب الغزل"، وهكذا فإنّ كلّ ملاحم

الغزل وأساطير الحب ودواوين الشعراء الغزِلين قد تجمّعت في هاتَين العينَين، فكأنّ كلّ ما قيل تشبيبًا وتغزّلاً منذ أقدم العصور قيل فيهما!

ومثل ذلك عندما يريد تصوير حدّة الزرقة في سماء الدرب، واحتشاد الألوان على جادّتها: "للزرقة فيها ألف جرة مدلوقة، وللّون جوارير من ألف صباغ وصباغ".
ويصوّر الشمعة التي تفني نفسها من أجل الغير، فإذا انسكابها هذا من صلب طبيعتها، من صميم تكوينها، لأنّ مَن صنعها جسَّد فيها توقه إلى ذلك:
"إنّ البحر، والتلال المذهَّبة، والسماء ذات النجوم المتدلّية، من صنع رجل أعمى، أمّا هي فمن صنع أصابع تحب".

أمّا الغرفة التي لم تكن غير حانة تعبق فيها رائحة الخمر فهو يودّ أن يصور بصدق هذه العربدة المسترسلة فيها لا تقف عند حدٍّ معتدل، فإذا بالصورة الفنيّة تأتي مجسِّمةً هذا الواقع إلى الدرجة التي أرادها الكاتب: "يا لحانة الأسرار! وحتى درجها رائحة الخمر".

ولقد قبّل طبعة الخاتم يكاد أن يغرق شفته فيها، فكيف يصوّر هذه القبلة التي قد تكون تركت أثرها على الطبعة لقوّتها أو لحرارتها؟ قال: "وفي الطبعة دفنت شفتيّ".

وهو أحبّ ثمار التوتة الحمراء، فأحبَّ شفاه البنات لأنّها تشبهها. هنا تتّحد براءة الولد مع العاطفة المتفتّحة فيه؛ فلقد أحبّ شفاه البنات لأنّها تشبه ثمار التوتة، أي أنّ الأثمار هي المفضَّلة عنده، وهذا دليل طفولته. ولكن لماذا لم يحب غير شفاه البنات ممّا يشبه ثمار التوتة الحمراء؟ إنّها العاطفة المستيقظة لديه تقوده في هذا الطريق، فيظن أنّه يحب الشفاه لأنّها تشبه الكبوش في حين أنّه يحبّها لذاتها ويحب أيَّ شيء يشبهها.

ومن أروع المقطوعات المعبّرة في "نيسان" مقطوعة "العلّيقة"، فهي بكاملها تعبير رائع عن النفسيّة النسائيّة في عمرٍ معيَّن: أمامنا الفتاة وقد بدأت تراهق، فلا تدري من أمر هذه الظواهر الجديدة في جسدها شيئًا. وتهرع إلى أمّها تسألها، ومن الطبيعيّ أن تتجاهل الأمّ فلا تفسِّر شيئًا لفتاتها.

وتحار الصبيَّة الصغيرة، وتشعر أنّ ما بصدرها ينفر من القميص وينزع إلى انطلاق، فتحسب ما عندها فرخَين من اليمام (لاحظ سذاجة الفتاة إلى جانب تصوير الحقائق). وبفعل الجهل والسذاجة معًا تمضي الفتاة إلى الدكان، فتشتري حب القنَّب وتقدّمه لهما.. فلا يأكلان (تصوير لنزعةٍ في النهدَين إلى غذاءٍ غير الطعام). وتبكي الفتاة (فهي أبدًا ساذجة بريئة)، وتدغش إلى العلَّيقة تقطف لهما منها الكبوش الليلكيّة.. فلا ينقدان شيئًا. عندئذٍ تدرك الفتاة الحقيقة، ولكنّها تدركها على طريقتها الطفوليّة الساذجة، فتحسب أنّهما لا يحبّان القفص (وحقيقة الأمر كذلك، فهما ينزعان إلى أن يطفرا من محبسهما، إنّما هي لا تزال تحسبهما طائرَين.. وتحسب صدرها قفصًا بالفعل)، فتشبك عليهما أصابعها وتحلف (وهنا منتهى الجمال في تصوير نفسيّة الطفل) أنّها ستفلتهما عندما تمضي أمّها إلى السوق أو لزيارة الجيران. فهي رغم سذاجتها، وجهلها الخير والشرّ، تشعر برهبةٍ في أن تفلتهما بحضور أمها. إنّها (كالطفلة دائمًا عندما تنوي القيام بعملٍ حُرِّم عليها) تنتظر غياب أمّها عن البيت، وأين عسى تغيب أمّها غير أن تذهب إلى السوق أو للقيام ببعض الواجبات؟، وفي هذه العبارة الأخيرة ما فيها من دقّة الملاحظة ووضع الأشياء في مواضعها.

ونصادف في "نيسان" عذوبةً حقيقيّة عندما نقع على أمثال هذا الحديث توجّهه الساقية إلى الغصن: "إيّاكَ أن تنام في ساقيةٍ غيري، فإنّني أحبّكَ"، أو عندما يقول الكاتب: "لن نقتل الفراشات، بل سنعمّر لها، عندما تُحتضر، قبورًا في حديقتنا الخضراء".

وتطلب إليه "نيسان" أن يحيّكَ لها برنيطة، أمّا بماذا تغريه ليحقّق لها رغبتها فبوعدها إيّاه أن تعطيه خصلةً من شَعرها.

ومن مقاطعه البسيطة العذبة قوله: "عندي في خزانتي قميص من حرير، وشريطة لأختي". وتستوقفني هذه الشريطة التي يذكرها كما لو كان يذكر شيئًا ثمينًا من محتويات خزانته.

والشبّاك.. تذيع أسرار كثيرة على شفتَيه، منها "أنّ عينَيكِ أطيب عطرًا من خشب السنديان والصنوبر، وأجمل من صناديق الورد، وأنّ يدكِ من روح النهار". فانظر إلى هذا النوع الفريد في بابه من الشائعات والأسرار الزائفة، وانظر، بالمناسبة، إلى كيفيّة تعبيره عن كون يدها بيضاء لا تدانيها في ذلك يد، فيقول عنها إنّها من روح النهار.

ومثل ذلك قوله: "وشاع في القرية الخبر بأنّ الدور لمن تحمل إبريقًا.. وترقص مزلَّطة على حجار المعصرة". إنّه لخبر مهمّ.. يسري بين الأهلين في سرعة البرق الخاطف، وما قولك في الدور يوزَّع بين الفتيات على هذا الأساس؟!

وهل ألطف من قوله: "في العرزال قطفنا القبلة الثانية.. وما حكى العرزال"؟

وماذا نقول في المعاني البعيدة التي ترتدي ثوبًا من العذوبة واللطف في مثل قوله: "شكت الشبّابة همَّها لجيوب السنديان"؟

وهو إذا أرَّخ ميلاد المشعة يقول: "وُلدت في الشهر الذي يلقّح النحل فيه الزهور".

أمّا الفراشة فقبل أن تموت توصي بشالها لزهرةٍ جميلة؛ وأمّا التّينة فإنّهم ضمَّنوها للطير وجعلوها مزارًا له، فكان أن عيَّرهم بذلك الجيران.

وما أحلى هذه الشروط يتبادلها الأطفال في ما بينهم: "إذا وقَّع أحدٌ حبَّةً فإنّه يقدّم شفتَيه للآخر". ثم يعترف لها بأنّه وقّع الحبوب أربع مراتٍ أكثر منها لأنّ يده كانت ترتجف، فهو قد شعر بالحب ولم يدرِ ما هو على وجه التمام.

ولـــ "نيسان" لغة خاصة جميلة بمقدار ما هي جديدة. فالثلج والضباب لجَّتان، والقبل تُصَبّ في اليد وتُقطف، والحساسين يخضرّ صوتها، ويُعصر الليل على الصدر، ويغلّ الصحو واللون، وتُدلَق النار، ويُهرَق النور، وتُزرَع الرياح، ويُشَكّ الفَلك في الحقل، والقمر يموت، والثغر يلطِّخ بالسهر، والسماء تُجرّ وتكدَّس، والصندل يزيِّح بالنور، بينما الورقة تزيِّح ضلوعها بالظلّ. وكذلك الشفة فهي تُدعَك بالنور، فيما الدرج الأخضر يُدعَك برائحة الصنوبر. وللقبلة لون، فهي حمراء (ولا يبتعد في ذلك عن حقيقة نوعٍ من القبل)، وللقمر دموع، وللريشة حنجرة تفرّخ فيها الكلمات. وهناك حروف من عطر، وساقية من لجين، وزنّار زمرّد، وضحكة من عنبٍ أحمر، وكأس من الظل، وسلال من الهرج. وهناك رائحة للفيء، وأخرى للنجمة المحترقة، وغيرها للّيالي المقمرة. والغصن هو صالة العصفور، والوردة والقنديل مبحوحان.

وإذا أراد أن يشيد بجمال شيء فلا يقول مثلاً: "أجمل من البدر"، أو "من الورد"، أو أيَّ شيءٍ من هذا القبيل، بل: "أجمل من خبر"، و"أجمل من كلمتَين في طاقتنا"، و"أجمل من لحنٍ على قصبة بلادي".

وهو يحلف بالنهر، ويشتري الخنجر بعشر ليالٍ من عمره، كما يشتري الخاتم بخليجٍ ورابيةٍ وجدول، والسوار بموسم زهر، وموسم ثمرٍ وسنابل، والشال بعشّ بلبل، وأربع سنديانات، وبيدرَين، ويبيع القلب بالقبل.

والليل يُترك على السياج، وتُقتص منه شريطة تُترك على الزند. وضفة النهر تُحمل على الزنود، والنهر يطوى على الخصور، والشفتان تحملان أكثر من ألف رابية، واليد نحمل أكثر من ألف بلدٍ وتتركها أمام الباب.

أمّا الفصول فلا يسمّيها بأسمائها في مقطوعة "ألف رابية"، بل يعطيها أسماء انتزعها من صفاتها. فالخـــريف هو "الأوراق التي دُفنت"، والشتاء هو "الثلج الذي

غمر البيوت"، والربيع هو "البراعم المنبثقة"، والصيف هو "النجوم المهجورة على السطوح"، ويا لها من نجومٍ مهجورة في لغة "نيسان"!

وإذا ما التفتنا إلى الالتماعات الفنيّة في "نيسان" وجدنا ما يعجب ويروق، مثل: "الجروح المزوّقة، والقنديل الذي هو دورق نور، والذي يفرّق شَعره الذهبيَّ على جبينه.. تصويرًا لألسنة اللهب المنبعثة من القنديل متوزّعةً إلى كلّ صوب. حتى إذا خاطب هذا القنديل قال له: "وعمرك قصة فقير، وقصة كوخنا"، ولنتأمّل هذا القنديل الذي تختصر حياته قصّة فقيرٍ ومسكن فقير!

أمّا الفم فيضحي هو نفسه سؤالاً: "ولم يبقَ فم إلاّ وهو عني سؤال". وأمّا الزهور فدمها يجري في العروق. إلى أن يصوّر الأغصان وهي تخدّش الجسد وتجرّحه فيقول: "وتمدّ الأغصان أصابعها إلى لحمي". فهو قد جعل للأغصان أصابع، وجعل هذه الأصابع تمتدّ رأسًا إلى اللحم للتدليل عل أنّها تمزّق الجسد.

والدرب التي تحمل الرسائل باستمرار، ولا ينقطع عليها الزائرون، والمارّة الذين يسألونك في طريقهم عن صحّتك وأمورك، هذه الدرب يصوّر حالتها التي ذكرنا هكذا: "ولا تمضي ساعة إلاّ وعلى لسانها رسالة أو زيارة أو سؤال".

والألوان في الحقول والدروب وشّتها بها فتاته من علبةٍ في يدها: "وتضعين على عتبته علبة الألوان التي توشّين بها الحقول والدروب".

والزلغوطة التي في فمه أخذها الديك منه ونقلها للروابي:

"وكان في فمي زلغوطة خضراء.. حملها الديك على السلالم ونقلها للروابي الغافية".

وإذا شاء أن يصوّر التشرّد الذي هو فيه، بل إغراقه في التشرّد، يقول: "المشرَّدون في التاريخ كانوا أهلنا".

ثمّ يصلّي.. لا ليُرزَق ما يحتاج إليه على عادة المصلّين، بل لتبقى رجلاه حافيتَين كما هما: "فصلّي بأن تبقى أرجلنا حافية".

أمّا أقصى أمانيه فأن تُلفظ كلمة حب، وأن تُلفظ في بابه لا في مكانٍ غريبٍ عنه: "وقولي للمساء أن يلفظَ كلمة حبٍ في بابنا".

وهو يعبّر أحيانًا عن حقائق نفسيّة عميقة بطريقة جدّ موفَّقة من الناحية الفنيّة: "إنّ مَن يحبّ كثيرًا كمَن يبغض كثيرًا، يطعم كلاهما قلبه للنار".

***

أطلتُ في تعداد محاسن "نيسان"، وهي كثيرة تستحق هذه الإطالة، فهل لي أن أعدِّد عيوبه وهي قليلة، بل قليلة جدًا؟

أعتقد أنّ الترديد في القطعة الأولى مصطنَع، لا يترك أثرًا حسنًا في مهجة القارئ:

"أغلقي الشبّاك، انبحَّ صوت الريح، أغلقي الشبّاك.

"وصرَّ ضلع الباب، أغلقي الشبّاك، وصرَّ ضلع الباب.

"وشهق السراج، وصرَّ ضلع الباب، وشهق السراج".

وتمضي القطعة كلّها على هذا النحو.

ومثله الترديد في القطعة الثانية:

"صرخت صقالة العريش: في عروقي البرد، في عروقي البرد، في عروقي البرد، وسعلت صقالة العريش".

وهي أيضًا تمضي كلّها على هذا النحو، إلاّ أنّها قطعة قويّة، خصوصًا في خاتمتها، رغم ما يعتورها من تكلُّف.

وأرى تكلّفًا وابتذالاً في تعاقب النداءات أحيانًا: "يا غابات، يا ليل، يا قمر، من روحكم نيسان".

كما أنّني نفرت من استعماله ألفاظًا عاميّة أو غريبة لم نألف استعمالها بعد خلال اللغة الفصحى؛ فإن غفرنا له استعماله لألفاظ "الفسطان" و"الكنزة" و"المشوار" فلا يسعنا أن نغفر له استعمال "الكيلوت" و"الزعطوط" مثلاً.

إنّهما شوكتان أو ثلاث في وردةٍ فوّاحة العبير، وهي على كلّ حالٍ أشواك ذوات رؤوسٍ تكاد لا تخز ولا تبين.

أبياته أجرام صغيرة تميل جنباتها بالعوالم الكبار

أُلقيت كتقديم للشاعر قبلان مكرزل في أمسية شعريّة بدعوة من "ندوة مدرسة الجودة الثقافية" في جلّ الديب؛ ثمّ نُشرت في مجلّة "الرحمة" – السنة الخامسة – العدد السادس – حزيران ١٩٦٩.

عهدي به بعيد.. هذا الشاعر، يرقى إلى عام من أعوام حداثتي هو العام ١٩٤٧. في تلك الأيّام، وكنت طالبًا بدأ يتميّز في المدرسة بنزوع قويّ نحو الأدب وعطاء فيه لا يبلغ إليه سائر الطلاّب، وقع في يدي ديوان شعر اسمه "الخلود"، أهداه صاحبه إلى رجل سياسة من أنسبائي ليس بينه وبين الشعر صلة من الصلات.. فتخلّى ليَ عنه.

أخذت هذا الديوان كمَن ظفر بمغنم ورحت ألتهمه، ولا أكتمكم أنّي خرجت من قصيدته الأولى، التي أعطت الديوان اسمها، بشعور كنت لا أتمنّاه من الخيبة. فالقصيدة تختزن مذهبًا فلسفيًّا كاملاً ونظرةً معيَّنة إلى الكون والوجود، وقد فصَّلت ذلك بشرح تقريري بهتت عليه مسحة الشعر ليقوى فيه الدليل والبرهان، بل ليتجلّى فيه العرض العلمي أحيانًا وكأنّنا أمام أستاذ يشرح نظريّةً على لوح أسود:

لو رأيتِ الـــذرّات في داخل الذرّة مثل النجـــــوم مؤتلقــــــات
دَوَّرًا حول مركـــز الجذب تبـــدو حائمـــات حينًـا ومنتشـــرات
كلّهـــا في تناقضٍ وانفجــــارٍ، كلّهـــا في تجـــاذبٍ وانفـــلات

أو:

لا فنًـــا ، بل تحـــوُّل مستمـــرّ لجميع الأشكـــال والحركـــات

فدقـــاق الــذرّات من أرضنا حتى ضخـــــام النجــوم في نـــزوات
كلُّهـا، كلُّهـا، تَطـــوَّر دومًـــا في المــــدى والــزمان منطلقــات
والمـــدى والزمـــان شكلا وجودٍ أبـــديّ التسيــــار والوثبـــات
كـــلُّ شيءٍ يسير في كـــلّ آنٍ، لا سكــــون للجسم، للـــــذرّات

هذا الشكل من الأداء كان يبدو لي سردًا تقريريًّا يقرب من طريقة المخاطبة العاديّة ويبتعد عن لغة الشعر الفنيّة الخاصّة. وقد سيطر عليَّ هذا الرأي وأنا أطالع بقيّة القصائد، فلم أستطع أن ألمس ما في بعضها من جمالات وسكب شعريّ أصيل. حتّى أنّني، عندما أخذني صديق للطرفَين إلى قبلان مكرزل بعد مدّة من تعرُّفي الأدبيّ إليه عبر هذا الديوان، لم أُسمعه كلمة إعجاب بشعره رغم استئناسي به وبحسن وفادته، ورغم أنّني كنت أنتظر مقابلة الشعراء الذين أُحبّهم لأُسمعهم رأيي فيهم وأُعبّر عن إعجابي بآثارهم.

وتمضي الأيّام، فإذا بصوت ساحر يطلع من مروج أنطلياس ليخشع لإنشاده لبنان بل دنيا العرب، وإذا بألحان وأنغام سماويّة تنبعث من أنطلياس كذلك لتطغى بروعتها على كلّ لحنٍ أو نغم آخر كنا نؤخذ بهما من مصر أو من الغرب. لا بل قد استطاع الرحبانيان وفيروز أن يضعوا قدمًا لهم في مصر وقدمًا في الغرب، وقفزوا بذلك إلى مرتبة الموسيقيّين والمغنّين العالميّين. ولفتت نظر الجميع روعة القصائد الشعريّة التي كان يلحّنها الرحبانيان وتُنشدها فيروز، والتي كانت تجاري اللحن والصوت رفعةً فنيّةً وجمالاً. وعرف الناس أنّ هذه القصائد هي من شعر قبلان مكرزل، وخضعت يومها إلى عمليّة تكذيب لنفسي حول رأيي الأوّل في الشاعر، عمليّة كم كانت حبيبةً إلى قلبي لأنّني، في صميمي، كنتُ أتمنّى أن يكون عطاء هذا الشاعر في مستوى شخصيّة الفنان التي يتمتّع بها بكل معنى الكلمة.

أجل، منذ قصيدة "سلسليها" وأخواتها صار لي رأي آخر في قبلان مكرزل الشاعر، فعدت، بدافع من ذلك، إلى ديوان "الخلود" أكتشف فيه ما فاتني سابقًا من جمالات، فوجدت ممّا أبغي قدرًا وفيرًا:

كنتُ وحدي للدجـــى والقمـــــر   وارتعاشات الـــــروابي الحالمــه

وخشوع الديـــر بيــن الشجـــر   وزغـــــاريد السواقي الهائمـــه

رفرفـــــت أصـــداؤها كالذكَـــر   في كـــوى الديـــر ومرَّت واجمــه

خلــوة يا جوَّها ما أنعمــا

غمرت روحي بخمرٍ قُدُس

فتركتُ الروح تسمو نغما

وضممتُ البدر تحت الجرس

وإذا البـــدر فتًى مـــلء الأمــل   أخضر العينَين، هفهــاف، وئيـــد

زاهـــر كالحب، عـــذب كالقُبَل،   كحنيــن المــوج في الشاطي البعيــد

روحة عينــــاه، بل دنيا غـــزل،   وطيـــوف لُحنَ من فجــر جديــد

رفَّ نهــداي لــه، فابتسما

واهبًا خصري ذراعيَ مؤنس

وأنا بلهــاء لا أعــرف ما

لذّة الدنيا ورشف الأكــؤس

لا بل اكشفتُ في هذا الديوان قدرةً على التعبير الفنّي تضاهي ما أعرف من ذلك لدى أكابر الشعراء، ويكفي أن أشير إلى ما يكتنز في طياته بيت كهذا من قدرة خارقة على التصوير الفنيّ:

وفمًـــا رهيـــــب الحُســن كالــ   بركـــــــان يُنـــــذر بالسعيــر

فإذا غاص القارئ في تجربة نفسيّة ليتصوّر حُسناً لا يمكن الصمود أمامه ومقاومة طغيانه، حُسناً من النوع الذي يصفع ويكتسح ويخلع اللب، لوجد أنّه لن يستطيع تصويره بأقوى من التعبير عنه بأنّه "رهيب". رهيب لأنّه فائق يُبهر ويُعمي، لأنّه يصرع ويفتك ويُفقد الرشد.

هذا البيت ذكرته في مقال كتبتُه عن الشاعر نزار قبّاني في معرض حديثي عن قوّة التعبير الفنّي لدى نزار. ذكرته كمثل من أمثلة التعبير الفنّي البالغ في الإيفاء بالمراد، إذ يعكس الشعور النفسي الحقيقي الذي يخالج مَن يمرّ في تجربة من هذا النوع.

كما قُيِّضت لي مناسبة ثانية للاستشهاد ببيت من شعر قبلان مكرزل لم أجد خيرًا منه للتعبير عن فكرة أن الشريعة وُجدت لعامّة الناس لا للشعراء، لأنّ الشاعر يسمو في روحه وإحساسه على الاعتبارات الاجتماعيّة، هذه التي لا ترقى قيمةً وأهميّةً إلى ما هي عليه نزعاته ومراميه، فجسَّد قبلان مكرزل هذه الفكرة ببيته القائل:

فلنا يجــوز، ولا يجــوز لغيرنـــــا، هـــــذا التناقـــــض أنّنا شعـــــراء

إستشهدتُ بهذا البيت في مقال لي بعنوان "الشرائع في نظر شاعر" تناولتُ فيه هذه النظرة لدى الشاعر الياس أبي شبكة، الذي نظر إلى شرائع الأرض من علياء شاعريّته في مطوَّلته الشعريّة "إلى الأبد"، فتجاوز هذه الشرائع بكلّ كِبرياءٍ عليها وشعور بالمدى الشاسع الذي يفصله كشاعرٍ عن دوافعها ودائرة مفاهيمها.

وتنقضي فترة أخرى من الزمن.. يطلّ بعدها قبلان مكرزل على الناس بمطوَّلة شعريّة دعاها "إلى شمس". وتقع هذه المطوَّلة في يدي لأقف منها على دهشٍ أين منه دهش صريع الحُسن الرهيب لدى وقوفه إزاءه! لقد رأيتُ شاعرًا متطوّرًا جدًا بالنسبة إلى عهدَيه الأوَل والثاني. في عهــده الأوّل كـــان قبـــلان مكـــرزل يطرق

المواضيع الفكريّة العميقة ولكن بسرديّة تقريريّة لا أثر فيها للفن، وفي عهده الثاني تحوّل الشاعر إلى الغنائيّة العذبة التي تفيض بالحلاوة والنغم ولكنّها غير ذات عمقٍ ومدوات، أمّا في عهده الثالث، عهد "إلى شمس"، فقد عاد الشاعر إلى التعبير عن الحقائق البعيدة الأغوار، ولكن في أداء فنّي يسمو به إلى الذرى ويضعه في مرتبة الشعراء العظام. إنّ في "إلى شمس" أبياتًا من تلك الجديرة بأن تخلد على الدهر، والتي تتردّد على الألسنة وتجري بها الأقلام عبر العصور.

وحسبنا البيت الثاني من البيتَين التاليَين، وقد تغلغل فيه الشاعر إلى صميم حقيقة هائلة لا يستشفّها إلاّ مَن تقمَّص شعبًا في أحاسيسه وآماله وتطلّعاته:

هــو الشعب مهما كان من هفواتــه يسيّر تاريـــخ الوجود ويُبــــدع

لذلك إن ننظــــرْ إلى الغـد نبتسمْ وإن نظــروا قالــوا: "بلاء مــروِّع"

فبأيّ روعة وعظمة عبَّر قبلان مكرزل عن النظر إلى الشيء الواحد من قِبَل فئتَين مختلفتَين كلّ منهما تراه من زاويتها الخاصّة وتبعًا لمقاييسها في تقييم الأشياء، فإذا ما تراه الواحدة فجرًا أغرَّ أبلج تراه الثانية ويلاً يتهدّدها وشرًّا مستطيرًا يلوح لها! بل كم هو رائع إذ يعبّر عن الشعب حسّه السليم الذي يرى الأشياء على حقيقتها، فيجد في الغد الحامل إليه العهد الجديد المنتظَر وجه الخير الداعي إلى التهلّل والابتسام، بينما تاه إحساس الطبقة التي أعمتها الأثرة وأفقدتها النظرةَ الصائبة إلى الأمور، فإذا بها تجد الصالح طالحًا والحَسن سيّئًا، وتذهب إلى حدّ التصديق بأنّ التغيّر الذي لا يلائم مصلحتها هو فعلاً مصيبة وكارثة وغضب من السماء.

أو إنّ قبلان مكرزل يريد أن يجسّد الشعور بالذنب لدى الطبقة التي طغت وظلمت وتجبَّرت، فغدت تتوجّس خيفةً من يوم يستعيد فيه ضحايا ظلمها وطغيانها حقوقهم وحريّتهم لأنّه سيكون يوم العدل والحساب والانتقام ، وأصبحت، تبعًا لذلك، ترى فيه يومًــا أسود حالكًــا يحمل إليها نهاية سلطانها الغاشم واستبدادهــا وينصب لها

الميزان الذي لن يرحمها كما لم تعرف هي الرحمة عندما كانت لها الشوكة والطَول.

بيت واحد من الشعر ترون معي إلى أيّ حدٍّ هو غنيّ بالمضامين التي ينطوي عليها أو التي يمكن تحميله إيّاها. هذا هو الشعر الحق: جرم صغير كالإنسان.. فيه انطوى العالم الأكبرُ(١).

هل تراني أكتفي ببيت واحد، على جلاله، من قصيدة "إلى شمس"؟، لا وهناك أمثال له في الروعة.. كهذا البيت الذي يطلق ما فيه على فريق من أبناء وطنه:

يعيشون في لبنان.. لكن قلوبهم على كلّ أرض للعدى تتوزّع

إنّه لوصف فنّي رائع لهؤلاء الذين أجسامهم في الداخل وعاطفتهم في الخارج، فإذا قلوبهم، في نظره، تتوزّع على أراضي الأعداء حسب انحياز كلٍّ منهم إلى هذا العدوّ أو ذاك.

وبعد.. يُسعدني أن أقفَ في مناسبة مقدِّمًا قبلان مكرزل: "فلدى هذا الشاعر مزايا يفتقدها غيره من الشعراء ولو ضاهوه شاعريّةً أو بزّوه. إنّه يعرف للشعر حرمته المقدّسة، فينقطع إليه في عزلة مهيبة وكأنّه يشعر بجلال الدعوة التي دُعي إليها في الحياة. ولا أعني بذلك أنّ قبلان مكرزل يقيم في برج عاجيّ، فهو في مقدّمة الشعراء الملتزمين الذين أخذوا جانب الشعب والإنسان قضيّةً ومصيرًا وكتبوا شعرًا في هذا المجال بكلّ عقيدة وإيمان. لا بل كان شعر مكرزل يتفرّد بهذه الناحية قبل أن يتّخذ هذا اللون من الشعر شكل موجة عامّة انتظمت الشعراء فسار في ركابها مَن لم تكن مواضيعها في طبعه وتفكيره. وإنّما عنيت أنّ هذا الشاعر أدرك أنّ

(١) يقول الشاعر القديم مخاطبًا الإنسان:

وتحسب أنّك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبرُ

الشعر ليس نشاطًا على الهامش يزاوَل بعد الانتهاء من العمل اليومي أو يُنصرَف إليه مع العديد من انهماكات الحياة، وإنّما هو بمفرده يستقطب الحياة بكاملها، لا بل يفيض عنها فتكاد لا تتّسع له. أدرك الشاعر ذلك، فكان مخلصًا في العمل بموجب هذه المعرفة وترهَّب للشعر بتهيُّب وخشوع مَن اصطفي لرسالة وجدها ممعنةً في التسامي والرفعة فهتف باللسان المتلجلج: "أنّى لي ذلك؟!". وهذه الجديّة في النظر إلى الشعر والإقبال عليه هي مبعث احترام عميق لصاحبها، وهي التي، عندما يغربَل قبلان مكرزل ليبقى منه ما يبقى ويذهب الباقي جفاءً، تسلم هي، ونغم في بعض شعره يرقى إلى مراتب السِّحر في صوت جنيّة واديه، وأبيات هي من الندرة التي جادت بها الأجيال، ذلك أنّها، على كونها أجرامًا صغيرة، تميل جنباتها بالعوالم الكبار.

مغبوخة بجّة لا محسودة...

أُلقيت في احتفال تكريمي أقامته جمعيّة "أهل الفكر" للشاعر ناصيف الحسيني في قاعة محاضرات مدرسة مار يوسف لراهبات العائلة المقدّسة المارونيّات في جبيل، ونُشرت على الأثر في جريدة "الأنوار" – السنة ٣٧ – العدد ١٢٦٦٩ – السبت ٢٧ تموز ١٩٩٦.

في غمرة الفرحة بصدور نتاج ناصيف الحسيني الشعريّ متوَّجةً به حياة حافلة بالعطاء يُقدَّر لنا ألاّ نستشعرها إلاّ ممزوجةً بغصَّتَين: واحدة لأنَّ المحتفى به لم يقيَّض له حضور مهرجان العمر إلاّ متحاملاً على نفسه نهوضًا من الفراش، وأخرى لأنَّ رأس الجمعيّة المكرِّمة، جمعيّة "أهل الفكر"، غائب عنّا لسببٍ مماثل، شفاهما الله، وأعادهما إلينا وإلى نشاطهما الإبداعيّ.

لذا، نيابةً عن رئيس جمعيّة "أهل الفكر" الأستاذ جوزف الهاشم، وعن زملائي أعضاء الجمعيّة، يشرّفني أن أقفَ بينكم في تكريم زميلٍ لنا فيها سخا عليها بمشاركةٍ فاعلة، كما سخا على الشعر، وعلى الكلمة بوجهٍ عامّ، بما نحتفل اليوم برؤيته مجموعًا في كتاب.

الأستاذ ناصيف الحسيني هو، في تربة الشعر، من الغراس الأصائل، وتربة بلدته، بنوعٍ خاص، خصبة لنموّ مثل هذه الأغراس. منها تشرَّب نسغ الشاعريّة. وهي منبت كثيرين ممَّن لفحتهم رياح الشعر أو داعبتهم من الفنِّ نسائم، فكان لهم، في ندوات الفكر، ومسارح الإلهام، مقاعد لم تشغر يومًا، وجولات لم تعرف سكون الخطى.

فللشعر منهم العدد الكبير، وللفنِّ نحتًا ورسمًا وموسيقى رائدان جليلان(١)، وللإيمان، يرفده الفكر عميقًا، ذهبيٌّ فمٍ معاصر(٢)، وصُنْوٌ له يستقي درره الشعريّة والنثريّة من عالم الروح، ولمّا يمضِ زمنٌ على صدور ديوانه الشعريّ مرفَقًا بمنثورٍ تقويّ يسمو بالكائن إلى فوق(٣)، هذا عدا شعر الشعب وله، في ما نعلم، وجه بارز(٤)، والعقبى للأجيال الطالعة وهي مبشِّرةٌ واعدة.

فمرحًى لكِ يا بجّة وأبناؤكِ هؤلاء. مغبوطةٌ أنتِ لا محسودة، فمَن تفاخرين بهم يفاخر بهم كلّ لبنان.

وبعد.. نحن الآن أمام جنى عمر ناصيف الحسيني. نعم، هذا جناه لم يظفر باجتناء سواه، والأصحّ أنّه لم يحاول. لقد سعى وراء "الخبز الآخر" كما كان يدعوه رئيف خوري، الخبز الذي هو غذاء العقل والروح، ووُفِّق إلى فكّ الرصد عن كنزٍ درره غير الدرر وبريقه غير البريق، فأطاعه المارد المسحور وأفاض عليه ممّا في جعبته من غوال: غوالي الجمال وقد انعقد كلامًا، أو قل لآلئ الحرف وقد جرى به القلم وتدفّق اللسان شعرًا بالغ الروعة.. إلى امتلاكٍ لناصية اللغة وتمكُّنٍ من حُسن الصياغة. وما امتدّت يده لتضرب عصاها في مكمن الكنز الذي يستهوي غيره ذي الرنين واللمعان، فكان كالأُخطل الصغير على لسان أنطون قازان: يظل كيسه في فراغٍ ليعيش على وليمة الشذا، ويا لها من وليمةٍ تُشبع حنايا النفس وتروّي الجوارح إن لم تُشبع جَوفًا وتروّي ظمأ.

(١) الفنّان النحّات حليم الحاج، والأب جان جبّور.

(٢) الأب ميشال الحايك.

(٣) الأب فيليب الحاج صعيبي.

(٤) شاعر شعبيّ من آل الأشقر.

عارفوه عن كثب، ومنهم مَن يخاطبكم، يعرفون أنّه بين قلائل لا يطوفون بآثارهم قبل نشرها على مَن يقوِّم لها عُودًا أو يُعمِل قلمًا بتنقيح، بل كان ممَّن يجودون على غيرهم بذلك.

وعشراؤه يتنادرون بشعره في مجالسهم، لا لجودته نسجًا ورجاحته معنًى فحسب، بل لسهولة وعذوبة انسيابه على الألسن. فالجزالة صفةٌ له ملازمة، لم تتنكَّر لها قصيدةٌ من قصائده:

يا رفيق النسور طبـــتَ جناحــا، ألِفَ الأفـــق وجهكَ الوضّاحـــــا
يتهــــــادى على مناكبكَ المجـــدُ اعتـــــــزازًا وغبطـــةً وارتياحـــا
أيُّ قلــــبٍ ولم يـــــــرفَّ ابتشارًا؟ أيُّ جفنٍ لم يلــــقَ فيكَ صباحـــا؟

وإلى روح الشهيد، تشدُّه إليه صلة النسب والمصاهرة، هذه الأبيات التي كانت جديرةً بأن تُحفر على النصب التذكاريّ المُقام في مسقط رأس صاحب الدم المسفوح على شاطئ صور[١]:

أضفى على القمرَيـــن من لألائـــه فافتـــــرَّ بعد الجهم وجه سمائـــه
متفـــــرِّدٌ بوداعـــــةٍ، متزهِّـدٌ بقناعـــــةٍ، متجــــرِّدٌ بولائـــه
نــــزل الجنـــوب مربِّيًا ومثقِّفًا يحنـــو حنـــوَّ أبٍ على أبنائـــه
أحيــا التعايش بيـــن مجموعاتــه حتّى يجنِّبـــــه أذى أعدائـــه

وهنا يصف وقع النبأ المشؤوم بحصول العمل الغادر:

ريع القطيـــن على صياح رجالــه وصراخ صُبْيَته ونَـــــوح نسائــه
واغتــــمَّ كل أخٍ غــــداة سماعــه نبأً كوقــــد الجمر في أحشائـــه

(١) الشهيد الأب بطرس أبي عقل.

يا لَلشهيـد على الحضيض مخضَّبًـا بـــدمِ الشهادة، أهو خير جزائـه؟
تبدو "جـوار النخل" ثكلى بعـده ولكَم تحـنُّ إلى غبار ردائـه
فمساؤه يبكي جمـال صباحـه وصباحه يبكي جـلال مسائـه

لاعبٌ كبير، متفنِّنٌ في التصرُّف بالعبارة الشعريّة كما يتفنَّن منسِّق الزَّهر في توضيب الباقات، أو مصفِّف شَعر الحسان في ابتكار أشكاله، ولنا، من بَعد، متعة تذوُّق كرور الألفاظ منضَّدةً هكذا على ألسنتنا وكأنّها مقطَّر الشهد؛ فلحاليات الكَلِم طِيْب مذاق كما لشهيّ المآكل، وزكيٌّ رائحة كما لذوات الأرج:

لئـن حشدوا صفوف الجـنِّ جَيشًا حشدتَ من المكـارم ما تناهى
فضائـل كلما ذُكرت سكرنـا فإنْ أمسكـتَ يُسكـرْنا شذاهـا
كأنَّ بها معتَّقـةَ الخـوابي ولطـفَ حديقـةٍ شُقَّت عُراهـا

ولي أن أقول: كأنّي بها معتَّقة الخوابي هذه الأبيات نفسها؛ فما مثلها إلاّ في الكؤوس والدنان، وما مثل قائلها إلاّ مَن طاب نَفْسًا ونَفَسًا فما يصدر عنه إلاّ ما فاح بعبق القارورة القابعة في مكامن ذاته.

ويا أخي ناصيف، يا عشير نصف القرن ويزيد، ها يومكَ المنتظَر أقبل وعلى اسمكَ التأم الشمل وتألَّب الأصدقاء، كلّهم يهنّئونك بإطلالة وليدك الذي حبلتَ به دهرًا لتُنجبه في أصيل العمر.. ولا يتاح لنا اكتمال فرحة به. إلاّ أنَّ لنا بالعناية كبير أمل؛ فلتدفع عنك الشدّة وتدرأ الخطر، ولِتُعِدْكَ إلى "أهل الفكر" وأهلك، وكلُّ المحبّين لك أهل، فتكون لنا فرحة لا تشوبها غصَّة، قرَّب الله موعدها وأفاء عليك بُرد العافية، إنّه سميعٌ مجيب.

في وداعة الحَمَل كان...

أُلقيت في أربعين الشاعر توفيق إبراهيم في بلدة دوما – البترون، أيلول ١٩٩٤.

فتح عينَيه على الريف الوادع في بقاعه الغربيّ حيث أبصر النور[١]، فكان ملهمه الأوّل، وخصّه بباكورة شعره[٢]. وما أن اشتدّ ساعده الشعريّ نضجًا وتمرُّسًا حتى استطال إلى النجوم لا يرضى أقلَّ من مسافاتها مدًى لشاعريّته[٣]. إلى أن تصبّاه الجمال[٤]، وتصبَّته الحريّة التي لا جمال بدونها، فكان لها منه اروع أناشيده[٥]. وبمقدار ما تعشَّق الحريّة نقم على سالبيها وثار، غير واجدٍ جرمًا أكبر من التعدّي عليها، فكان ديوانه "المجرمون" زأرة أسدٍ في وجه مَن ظنّوا أنّ بوسعهم احتجاز الحرية بإقامتم أسوارًا حولها، غير مدركين انها، كالهواء والنور، تتسرَّب من الشقوق والثقوب، وتهزأ بالجُدُر المعلاّة وأبواب الحديد.

شاعر الريف والنجوم والجمال والحرية، وصافع الجريمة بلسانٍ أقوى من قبضة اليد، هو ذاك الإنسان الذي وَفدَ إلى هذه البلدة بفعل المصاهرة، منتقيًا من فتياتها ذات كِبَـــرٍ خُلُقًا ورزانـــة، تفهَّمته وهو العائش وحيدًا منسلخًا عن سربه، فكانت له

(١) بلدة مشغرة في البقاع الغربي.

(٢) ديوانه "شاعر الريف".

(٣) ديوانه "شاعر النجوم".

(٤) ديوانه "شاعر الجمال".

(٥) ديوانه "شاعر الحريّة".

خير معينٍ على الحياة، وملأت وحشته النفسيّة بحنوٍّ وإخلاصٍ لا يُدرك أيَّ مبلغٍ بَلَغا إلاّ عشراؤه القليلون الداخلون في حميميّاته.

في وداعة الحَمَل كان، أمّا حين يتعلّق الأمر بحقٍّ مهضوم، وجَوْرِ قويّ على ضعيف، فينقلب مقاتلاً شرسًا، ومناضلاً بالكلمة التي يخشع السلاح أمام قوَّتها ونفاذها، لا سيَّما إذا كانت الشعوب هي الضحيّة، والكرامة الإنسانيّة هي المجرَّحة المُداسة.

يتكلّم بما يشبه الهمس.. حتى تكاد لا تسمع له صوتًا، أمّا شعره فقويٌّ هدّار، لأنّه صرخة حقٍّ في وجه الباطل، وانتفاضة صادقٍ عادل ازاءَ التواء الميزان.
والشعر عنده ينتظم في سهولة عاديّ القول، وبسيط الكلام، فما تكاد تطلب منه أبياتًا في موضوع معيَّن حتى يُعطيكها مُنَسَّقةً وقد حلَّت الكلمات والعبارات في مواضعها لا مجال معها لإعادة نظرٍ وتقويم.

نَعم، يتسلسل شعره كأنّه الكلام الجاري دون تنميق وتزويق، وتحار عندئذٍ من أين له هذا السِّحر، وهذا الانتظام الدقيق، اللذان لا يأتيان عند غيره إلاّ حصيلة عنايةٍ واشتغالٍ بالصياغة، وتوفُّرٍ على الموازنة بين المبنى والمعنى.
في عالم التجارة عاش سحابةً من عمره، وتقلَّب في المغتربات بين الحَرِّ الاستوائيّ وبرودة شمال الكرة، يكدح في القارّة السوداء صابرًا، لينعم من ثمَّ بالحياة الرخيَّة في مسارح باريس وجنيف.

غير أنَّ ذلك لم يروِ ظمأه النفسيّ ولم يُشبع جوعه الداخليّ وهو الشاعر، فآب إلى موطنه يلتمس الدفء والمتعة في العزلة والشعر، وفي الحبّ البالغ من التفاني أقصى درجاته الذي وفَّرته له شريكة حياته.

شلَّة معدودة من الأصدقاء أحاطت به.. أسعدني الحظ بأن أكون من بينهم، ولكنَّ شقائي بفراقه أربى تلك السعادة العابرة؛ فإذا كانت هي قد دامت إلى أجَل فتعاسة الفراق ستدوم إلى انقضاء الأجَل.

وما أشكُّ في أنَّ دوما الذي احتضنته وضمَّت رفاته مشاركةٌ في هذا الحزن وكأنّها هي مسقط رأسه. فقد اختارها بالذات عندما اختار إحدى كرائمها خدينةً له، وها هي اليوم تفيه حقَّه ميتًا بعد أن وفته له حيًّا. أمّا الوفاء الأعظم فيظلُّ وفاءَ هذه الحزينة التي لا يلامسها على فقده عزاء، والتي كانت وحيدةً في الدنيا إلى أن لَقِيَتْهُ، وعادت الآن وحيدةً لا سلوى لها سوى أن تتنسَّم ريح بلدتها الحبيبة، وتسرّح نظرها في المدارج التي كانت متنزَّهًا لتوفيقها الغائب ويا ما أمرَّه من غياب.

توفيق ابراهيم شعرًا.. وخُلقًا كالشِّعر

أُلقيت في الحفلة التكريميّة لذكرى الشاعر توفيق ابراهيم التي أقيمت في دار نقابة الصحافة يوم الخميس في ١٩٩٧/٥/٢٩؛ كما نُشرت في جريدة الأنوار – السنة ٣٧ – العدد ١٢٩٧٢ – الجمعة ٦ حزيران ١٩٩٧.

الزمان أوائل الخمسينات، ومجلّة "الصيّاد" تطلع علينا أسبوعيًّا مصدّرةً صفحتها الأولى بقصيدة للشاعر نزار قبّاني، هي التي كان لقصائد الأخطل الصغير، وعمر أبو ريشة، وأمين نخلة وبدويّ الجبل مكان في صفحاتها الداخليّة، أمّا الأولى فمعقودة اللواء أبدًا لـــ"جعبة" سعيد فريحة لا يشاركه فيها مشارك.. إلاّ عندما برز نزار قبّاني شاعرًا بلونٍ جديد، يتوهّج توهجًا على بساطته وسهولته.. واقترابه من الكلام العاديّ.

فجأةً.. غاب اسم نزار قبّاني عن هذه الصفحة ليحلَّ محلَّه اسم شاعر لم نكن قد سمعنا به من قبل.. هو توفيق ابراهيم.

كان شعورنا لأوّل وهلة هو كيف طلع توفيق إبراهيم من المجهول رأسًا إلى الصفحة الأولى من "الصياد" ليحتلّها بشعره خلفًا لشاعر بمستوى نزار قبّاني؟، إلاّ أنّ قراءةً لقصائده فيها جعلتنا نرى انّ هذه الصفحة قد تحوّلت إلى فراش للزهر والعطر، إلى مرآة لروائع الطبيعة، إلى مرتع الطيور والحساسين، وإلى كل ما في هذا العالم من جمال.

مع نزار قبّاني تقلَّص الجمال ولملم أطرافه حتى انحصر بالمرأة، والحقّ أنّ نزارًا زادها جمالاً على جمال، ولكن مع توفيق ابراهيم عـــاد إلى حجمه الطبيعيّ شاملاً

الكون كلَّه. فكلٌّ قصيدة باقة زهر، أو نسيقة ورقٍ أخضر، أو مدًى من الشاطئ يلتمع بذهبيّ الرمال، حتّى لكأنّ هذه المنمنمات الشعريّة مصغَّر لكل ما خلقه الله و"رآه أنّه حَسَن"(١).

بعد ذلك صرنا نجد شعر توفيق ابراهيم مالئًا الصحف والمجلاّت، ولكن بدلاً من المروج والأزاهير غدا هذا الشعر متعاطفًا مع قضايا البائسين وقضايا الشعوب، مع الكادحين المستغَلِّين، ومع الأحرار المنتفضين في وجه المستعمر الغاصب. فما من حدث كبيرٍ مرَّ على المنطقة العربيّة إلاّ كان له صداه في شعر شاعرنا نصرةً للحقّ، وصرخةً في وجه الظلم. وما من قصيدةٍ خلت من صورة السواعد العاملة، والعرَق المتصبِّب على الجباه، جزاؤه القسمة الضئزى لينهمر جنى هذا التعب في جيوب مَن لم يكدحوا من أجله.

وانتصفت الخمسينات، فوُلدت مجلّة "الرسالة" معهودًا برئاسة تحريرها إليّ، وعلى يد زميل في التحرير جرى التعارف بيني وبين توفيق ابراهيم، ومنذ ذلك الحين صارت "الرسالة" مجلّته المفضّلة، يُتحفها، في كلّ عددٍ تقريبًا، بإحدى نفثاته.

وغابت "الرسالة" بعد سنوات أربع.. وحلَّت محلَّها لديَّ مجلَّتا "الرحمة" و"أصداء"، فواصل توفيق إمدادهما بشعره حتى لأستطيع القول إنّ دواوينه كلّها تكاد تكون موزَّعة في أعداد هذه المجلات الثلاث.

شعرٌ كلّ كلمةٍ فيه تستدعي أختها حتى كأن التزاوج والتلازم بينهما مفروض سلفًا وليس وليد انتقاءٍ من الشاعر. القصيدة عنده تأتي آخذةً بعضها بعضًا كأنّها جاءته دفعةً واحدة ولم تركَّب تركيبًا. إنّه لا مجال فيها لتغيير وتبديل، فهي قالب مصبوب ككلٍّ متماسك، إذا جرَّبت فيه كلمة مكـــان أخـــرى لم تسفـــر المحاولة إلاّ عن نبوّ

(١) في "سفر التكوين": "وخلق الله (كذا) ورآه أنّه حَسَن".

وشذوذ، دون أن يكون في الأمر نحت مقصود، وصنعة وتدقيق بالغان حدَّ الإرهاف لتستوي القصيدة عمارةً هندسيّة مصمَّمة. فهذا ما لا يعرفه توفيق، بل إنّ القصيدة لديه تخرج تلقائيًّا في هذا التجانس بين كلماتها وأجزائها، كلّ ما فيها هو من صميمها، وكل مُدْخَل عليها غريب عنها.

أجل، ما قرأت مرةً قصيدةً لتوفيق إلاّ شعرت بأنّ مضمونها لا يمكن أن يعبَّر عنه إلاّ كما عبَّر هو، فكأن لهذا المضمون إخراجًا واحدًا يهتدي إليه الشاعر توًا إذا حار غيره زمنًا بحثًا عن التعبير المناسب، أليس هذا هو الإلهام الشعريّ بالذات؟
وإنّك لتنفي عنه الصقل وإعادة النظر متى علمتَ أنّ قصيدةً بكاملها لا تستغرق منه وقتًا إلاّ ما يكفي لكتابة خبر في صحيفة أو تعليق وجيز، وأنَّ أيَّ موضوعٍ تسأله فيه شعرًا يعطيكه وأنتَ لمّا تنتهِ من بيان ما تريد، وذلك بانسجامٍ كلّي فيه لفظًا.. واستيفاءً للغرض معنًى، ودون انحدارٍ عن مستوى شعره المنظوم استجابةً لنفسه.

لقد كان الارتجال في الشعر وما يزال وقفًا على شعراء الشعب في مساجلاتهم المنبريّة، أجودهم في نظر الناس مَن إذا فوجئ بطلب قصيدة منه ينظمها على البديهة في موضوع يحدَّد له في تلك اللحظة.. جرى لسانه حالاً بالأبيات. وكان هؤلاء يباهون بمقدرتهم هذه التي لا يشاركهم فيها، عمومًا، شاعر من أهل الفصحى، حتّى إذا جاد الزمن بأحدهم دُلَّ عليه بالأصابع وأُفرد مميَّزًا عن غيره لدى تعداد الشعراء.

توفيق ابراهيم كان له أن يكسر هذه القاعدة، فيرسل الشعر في أيّ موضوع يخطر لك ببال وتشاء أن تسمعَ منه شعرًا يتناوله فيه. والسرّ أنّ كلّ ما في القصيدة التي تولد في هذه اللحظة يأتي في محلّه، فليس فيها كلمة مجلوبة جلبًا، أو فكرة مشدودة إليها بجهد، أو تعبير يحيد قليلاً عمّا ينبغي أن يكون.

هذه السهولة والطواعية المتناهية في إنجاز ما يتطلّب، في الأصل، دقّةً وإمعانًا في الاختيار حتى يستوي في كمالٍ من المبنى والمعنى هما ميزة توفيق ابراهيم على سائر الشعراء. وهي فرادة ليست بالقليلة، وقد لا يعرفها إلاّ مَن لازمه ملازمةً في حياته وشهد بأمّ عينه حصول هذه الولادات غير العسيرة على يدَيه.

توفيق ابراهيم.. لو شاء أن يكون كلامه كلُّه شعرًا لما نطق بغير الشعر، وقد كانت روحه وشخصه على حلاوة وجاذب تخال معهما أنّ الشعر استحال إنسانًا يمشي على قدمَين. أمّا الخُلُق فلو رحنا به إلى الشعر تشبيهًا لقلنا إنّه رائعة الروائع في عطيّات الشعراء. ورُبَّ خُلُقٍ كخُلُق توفيق ملهِمٍ لأبدع الشعر، لأنّه يقتعد مكانًا بين أنبل الموضوعات التي تصلح مَعين إلهامٍ للشعراء.

أنيس مسلِّم.. تمخَّض قلمه فولد زهرًا

نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان: أنيس مسلِّم في جديده: من "سلَّة طاغور" إلى "أيّام الزهر" – السنة ٤٢ – العدد ١٤٧٧٣ – الثلاثاء ١٦ تموز ٢٠٠٢.

بين "سلّة الفاكهة" لطاغور.. وترجمة أنيس مسلِّم لها، و"أيّام الزهر" لأنيس نفسه، تحار، إذا غابت عنك الأسماء، أيّهما لطاغور. فالحقّ أنّ القالب الذي أفرغ فيه الأنيس "أيّامه المزهرة" جاءَ بنفَس طاغور، بتلك الشاعريّة ذات الميسم الخاص، الذي يتسامى بك، يرفرف، يشيل بك عاليًا إلى ما فوق هذه الأرض.. ولو كان لا يتحدّث إلاّ عمّا في دنيانا: الطبيعة ومجاليها، الحب.. وربَّته المرأة، الحرب التي عصفت بالوطن، إلى ما هنالك من أشياء الحس.

وإنّنا، لو لم نكن نعرف لون طاغور وطابعه، لظننّا أن أنيس مسلِّم يكسو طاغور ببُردٍ من عنده، ويجمّل، بريشته، عبارته ومعانيه.

يذكّرني هذا التجانس بين الشاعر العالميّ، والأديب اللبناني المتوقل الطرق الصاعدة إلى مشارف القمم، ما قرأته يومًا عن شاعر عربي ترجم "سادهانا" لطاغور.. من أنّ "روحه من روح طاغور" كما وصفته المجلّة التي كتبت عن ترجمته هذه، لذا، تابعت المجلّة، "جاءت "سادهانا" العربيّة وكأنّ صاحبها الأصليّ كتبها بلغة الضاد".

هذا الشاعر هو السودانيّ محمّد محمّد علي، وقد صدرت ترجمته في مصر. وشوَّقني ما قرأته إلى الاطّلاع عليها لأرى كيف تتآلف الأرواح، تلك "الجنود المجنّدة، فتأتلــف.. حسبما وصفها به الحديث الشريف. ولكنّني لم أعثر على نسخة

منها في لبنان، وما زلتُ أتلهّف لمعرفة ما إذا كان طاغور قد أفرخ وليدًا له في دنيا العرب، إلى أن كان الأب يوحنّا قمير، وكان أحمد عبد الغفور عطار، وكان أنيس مسلِّم، فإذا لطاغور بيننا ولائد.. لا زغاليل هم زغب الريش، بل فتيان مرد يتباهى بهم أمام العالمين.

وعلى ذكر الشاعر الحجازي أحمد عبد الغفور عطار، مترجم مسرحيّة "الزنابق الحمر" لطاغور، أقول إنّني قرأتها في العام ١٩٦٥ إذ كنتُ رئيسًا لتحرير مجلّة "الرسالة"، فدفعني إعجابي بها إلى تلخيصها لقراء مجلّتي على دفعتَين. وحين انتقد بعضهم ترجمة العطّار ردّ عليهم في جريدة سعوديّة بما مفاده أنّ ترجمته لو لم تكن ناجحة جدًا لما كان جان كميد، "وهو أديب عالميّ"، قد اهتمّ بها وعنيَ بتلخيصها. ولا أدري لماذا تفضَّل عليّ الشاعر المترجم بصفة العالميّة، أليزيدَ في قيمة مبادرتي إلى تلخيص ترجمته، أم لأنّي رئيس تحرير مجلّة كان لها شهرتها في حينه؟ وقد كان بوسعه أن يستشهدَ بمقدِّمة محمود تيمور التي كتبها له، وهو أديب كبير إن لم يكن عالميًّا.

وإنّه لينطبق على ترجمة أنيس مسلّم لـــ"سلّة الفاكهة" ما قاله تيمور في ترجمة "الزنابق الحمر" على يد العطّار من "أنّ الترجمة شاقّة وعصيّة في فنون الأدب على وجه عام، ولكن ما أشقّها وما أعصاها إذا تناولت فنًا له خصائص "طاغور"، تلك الخصائص التي يكمن فيها الرقيق من الخوالج والدقيق من التأمّلات.. في مساق شعري رفيع". أوردت هذه الشهادة لأبيّن أيّ توفيق كان حليف الأنيس في هذه الترجمة التي رفعت التحدّي الذي تواجهنا به ترجمة طاغور بمقدار ما أنّ ترجمته تتضاعف معها صعوبة ترجمة الشعر، الصعبة أصلاً أيّا كان الشاعر المترجَم له.

والأب يوحنا قمير، في كتاب جامع عن الهند دينًا وفلسفةً وأدبًا، ترجم مقاطع من "سلة الفاكهة" تحت اسم "جنى الثمـــار". وإذا لم تخنّي الذاكرة فإنّ الأب قمير كان قد

ترجم هذا الكتاب بكامله تحت اسم "سلّة الثمار" أو "حديقة الثمار"، ولكنّني لم أطَّلع إلاّ على شذرات ترجمته في الكتاب الجامع الذي أشرت إليه، وهي ترجمات فيها روح الشعر وروح طاغور. وقد سبق لي أن لمست الشاعريّة في كتابات قمير حتّى في مؤلّفاته الفلسفيّة أو بالأحرى في تمهيداته لها، أي في المدخل إلى موضوعه، ولكنّ أنيس مسلِّم قد انطبع أسلوبه بأسلوب طاغور حتى في إنتاجه الشخصيّ كـــ "أيّام الزهر". إلاّ أنّ هذا الأسلوب لم يُرخِ بظلاله عل القصّة عند أنيس مسلِّم، فجاءت "هواجسه" مكتملة شروط القصّة ومقوِّماتها دون أن تكون عبارتها مجنّحة هفهافة كما عند جوزف صادق، مثلاً، في مجموعته القصصيّة "إصبع ولا ووجه آخر". لقد ظلّت القصّة واقعيّة عند أنيس مسلِّم لا في ماجرياتها فقط، وهو شيء ضروريّ لتكون قصّة من الحياة، بل وفي أدائها التعبيريّ الذي بقي من مألوف الكلام، مركّزًا على الفحوى دون أن يتجاوزها إلى محسِّنات كماليّة.

ولكنَّ الأعجوبة هي في "أيّام الزهر"، هذا الذي أدخلُ حرمه متهيِّبًا، لأنّ من النفائس الأدبيّة ما يُقال فيه: "رائع" ولا يُزاد. فأنت منه على دهشة، على ذهول، على نشوة تعقل لسانك، كأنّك إزاء آية حُسنٍ يصعقك مرآها فلا تملك أكثر من أن تقول: "سبحان الله..."، ولا تتعدّى ذلك إلى تفصيل القامة منها، والقياسات، وانسجام التقاطيع وانطباقها على المعايير الموضوعة سلفًا.. كما تفعل لجان الحكَم في مسابقات ملكات الجمال، فتأتي المحظوظة المختارة غالبًا "تمثالاً رخاميًّا" تتوافر فيه المواصفات "الهندسيّة" المعروفة في فن النحت دون الروح، والعذوبة، والرقّة والشفافيّة التي نلقاها في فتاة ليس لها عنق الزراقة، وساق النعامة، والجسم الرياضي الذي يصلح للركض والسباحة وألعاب القوى ولا يصلح ليفتن الخَلق، ويسحر ذي الشعور النافذ إلى أبعد من المظهر الخارجي.

ولعلّ في الجسد الذي وصفه أنيس مسلِّم في قطعته "مدار الفرح" ما يسمو على المقاييس التي أتيت على ذكرها، وقد بلغ في تصويره قمّة ما يمكن أن يُقال حول جسد يقرب من أن لا يكون ماديًا.. من تراب وطين، بل هو مثال أرضيّ لتلك الأجساد النورانيّة التي يقول التعليم الديني إنّ الأرواح البارّة تعود فتلبسها في حياة النعيم:

"تبارك الله الذي أبدع هذا الجسد الشفيف، الجسد الذي عبره أُبصر جوهر النور، الجسد الذي يُدخلني وحدة الكون، ينفخ فيَّ نفَس الخالق، يصيّرني نجمة، وردة، نسمة أو قطرة ندى، نعجة، عصفورة أو فراشة تفرش الظل هناءً ربيعيًا".

أجل، هذا الجسد الذي يصيّرنا نسمة وقطرة ندى هو نفسه صفا وشفَّ متحرّرًا من كثافة المادّة، من سماكة اللحم والعظم، حتى عانق ما تصوَّره بعض العلماء الذين أرادوا أن يوفقوا بين حقائق العلم وتعاليم الدين.. فقالوا إن الأرواح هي عبارة عن ذُريرات تناهت لطافةً، وذابت منها صفات الأجسام لتغدو شعاعًا أثيريًا. فهي مادّة وليست بمادّة، أو هي طاقة – حتى تظل في نطاق الطبيعة –، ولكنّها من الدقّة و"الهبائيّة" ما يجعلها على قاب قوسَين من تخطّي العنصر الطبيعي الذي يتألف منه الكون.

إلى هذا الحدّ بلغت قوّة التعبير عند أنيس مسلِّم حتى أعطانا، عن هذا الجسد الخارق، صورة خارقة. وكيفما جلتَ في "أيّام الزهر" تلمس أنّ القلم الذي خطّه يعيش الآن أيّامه الزهراء، أيّامه الخصيبة. فلليراع ربيع في سحابة العمر يزدهر فيه عطاؤه وتُخصب مواسمه، ولا يرافقه هذا الريعان مدى حياته بالضرورة. لذا ندعو أنيس مسلِّم إلى اغتنام فرصة "العهد الذهبي" الذي يعيش فيه قلمه، فيُكثر من عطاءاته، وتكون للنفثات الملهَمة، والآيات المنزلَة، الصادرة عنه أعراس وأعياد.

جورج خربيه: شاعر أمام محكمة القرن

في تقديم الشاعر جورج طربيه خلال أمسية شعريّة في دار "أستار" – جبيل، بتاريخ ١٩٩٣/٣/١٠؛ ضمّها جزء من مجموعة "الملتقى الثقافي" في تنورين وجبيل.

ضارب في الظلام الدامس، يتعثّر ويهوي في الحُفَر. تائه وسط كرنفال الحياة، الكرنفال الوحيد الذي لا يُضحك ولا يروّح عن النفس. سائر في الأرض الموات على مثال سلفه خليل حاوي، تفحُّ أفعى العصر في وجهه، وتفتح الأرض شدقها الوحشيّ لتأكل نفسها وتأكله.

عزاؤه في ثلاثة: ربٍّ آمن به أعمق الإيمان، وأبٍ يضيء له الطريق في عتمة الليل، وحبيبة صار بفضلها ملك العاشقين. ولكنَّ الحزن هو الذي وضع تاج المُلك على رأسه، فالحزن رفيقه أبدًا حتى وهو يلتمس العزاء:

أحبيبتي بي منكِ ما صيَّرني في الحب مَلْك العاشقين
ألحزن توَّج رأسيَ الملكيَّ، زيَّن شَعريَ الفضّيَّ،
مَن ذا يشتري خبزي المقمَّر فوق أجمار السنين؟

نعم، جمار السنين الطوال هي التي قمَّرت خبزه الذي يعرضه للشاري. وإذا باع غير خبزه هذا كان ذلك دمعه الذي يساوي مال الأرض لأنّه حصيلة آهاته التي صعَّدها في الظلام، وحصيلة الأيّام المبدَّدة سدًى، فليس بين معروضاته شيء زهيد:

– *إني أمير الحزن، مَن ذا يشتري دمعي بماس الأرض، بالمرجان، آهات الظلام؟*

- أصيح: "مَن يبيع الحزن يا وسام، يا فدى؟،
تبدَّدت أيّامنا سدى".

معه لم يعد الشاعر بائعًا لبضاعة خفيفة مستورة بحُسن المظهر، بل أصبح من تجّار الغوالي. دمعه ثمين إلى هذا الحدّ لأنّه معتصَر من أحزان الأرض كلّها، تلك التي يختزن منها مؤونة ألف عام معبّأة حُزَمًا في أهراء تُفيض منها ولا تنضب، مالئةً أحمال سفنٍ تبحر من مرفئه لتُشيع الحزن في الدنيا.. عسى أن يكون هناك مَن لا تكفيه أحزانه فيبغي من هذه المادة زيادةً لمستزيد.

مثل هذا الدمع المختصر شقاء الأرض، وشقاء الإنسان المطرود مهانًا من جنّة الفردوس، كم يغلو ثمنه وترتفع قيمته بإزاء مبيعات الشعراء الرائجة المعدَّة لحناجر المغنّين، تُطرب ولكنّها لا تُسمن ولا تُغني من جوع:

عندي من الأحزان يا نفسي مؤونة ألف عام
حُزَمًا من الأحزان أهرائي تُفيض على الدوام

(وليسمح ليَ الشاعر بأن أقرأ هذا البيت هكذا بدلاً من: "حُزَمٌ من الأحزان أهرائي تُفيض على الدوام").

سُفُنٌ من الأحزان تهجر مرفئي وتغيب تبحث عنكِ في سُحُب الدخان.
جسدي عشيق الشمس، تُشرق فيه، تعبد عريها الضاري،
تمرّغ نهدها العاري،
غدرته حسناء الزمان،
متصبّبًا عرَقًا، يغادر جنّة الفردوس مطرودًا مُهان.

ولكن ما من رفيق عن يساره أو يمينه يشتري بالدمع فردوس الخلاص. فليُعلَّق إذًا مفردًا في الفلــوات، في الريح، في أجفــان الأعــادي، مغروزة في جبينه الأشواك

ونازفًا حتّى الموت:

علّقيني مفردًا في الفلوات،

لا رفيق عن يساري أو يميني

يشتري بالدمع فردوس النجاة،

مفردًا في الريح، في وجه العدى،

سوف لن أُطلق صوتًا أو صدى،

نازفًا في حُبّكِ حتى الممات.

قبل جورج طربيه وأمثاله كان الشاعر بائعًا للورد والشذا، وكالوردة كان لا يُشبع.. بل يطيّب الأنفاس. الشعر كان موسيقى وأريج عطر، وكنّا نهتف بعد الشميم: "يا لَطيب الرائحة.. ولكن أين الغذاء؟". والغذاء، ولا أغالي، جاء من حفنةٍ من الشعراء هم من القلّة بحيث لا يحجبون عن جورج طربيه مقعدًا في الصدارة.

لقد أتانا شاعر لا يتوجَّه بشعره إلى الأنوف، بل إلى الأفواه الجائعة إلى القوت الدسم يغرفه لها بملء راحتَيه.

مع غيره من الشعراء كان الشعر عصيًّا على حمل جلائل الأفكار.. والخوض في قضايانا الكبرى. فالفن والفكر على علاقةٍ عكسيّة واحدهما بالآخر، كلّما قويّ طرف منهما ضعفَ الثاني. أمّا معه فقد أصبح الشعر طيّعًا لا ينوء بهذا العبء، ونِعْمَ المروّض القدير.

يقول طربيه:

"أبدًا أبغي أميرات الهوى الصعب المنال"،

وأقول له: "بل أنتَ تبغي أبدًا الشعر الصعب المنال".

أجل، هكذا غـدا الشعر في عهـدة جورج طربيه. لقـد أرضعه النسغ الطالع من

الجذور الراشفة كل ما في بطن الأرض من ثراء، أردت كل ما في أعماق الإنسانيّة من غنًى.. ولو كان هذا الغنى وليد المأساة، والتمزّق والضياع.. المتكشّفة عنها حقيقة الحياة العبثيّة كما تتجلّى لنا في واقعنا المرير. أمتشائم هو؟، لا بل موضوعيّ النظرة، واجه الحقيقة في عريها المخيف، فلم يهرب منها إلى الوهم.. ولم يغرز رأسه كالنعامة في الرمال.

ولكنّه، رغم معرفته بهذه الحتمية التي لا يمكن دفعها، لم يملك إلاّ أن يتفطّر أسًى لكون هذه هي حقيقة الحال. فلم يسلّم بالواقع المفروض تسليمًا كالوجوديّين، ولم يستطع قبوله مثلهم على أنّه القضاء والقدر اللذان لا محيص عنهما.

لقد اكتشف، كالوجوديِّين، عبث الحياة، إنّما ظلَّ الفارق بينه وبينهم أنّه احتفظ بالروح الشرقيّة التي تُصدَم إذ تواجه ذلك ولا تتحمّل رؤية المثاليّة تنهار أمام عينَيها وقد كانت لها صروح مبنيّة في خيالها الحالم، أمّا الوجوديّ الغربيّ فلا يتَّخذ حتى موقفًا رمزيًّا ضد هذا الواقع القاسي الجاثم أمامه، بل يقبله على أنّه من طبيعة الأشياء، لا يجدي معه ارتضاء أو رفض.

جلتُ في شعره كلّه، فما رأيته فيه مرّةً سائرًا على قدمَين.. بل ممتطيًا صهوة جواد. وإنّه، في فروسيّته الشعريّة، لا يعرف السير خببًا أو وئيدًا، بل هو دائمًا في هرولة كالشلاّل المندفع إلى انسكاب، متمنّيًا فوق ذلك لو كان لجواده جناحان.

ولكن.. بينما تراه في جريه رشيقًا متهاديًا إذا بجواده يكبو فجأةً على غير انتظار، إنّما سرعان ما ينهض من الكبوة العابرة حتى لا يدعك تلحظها إذا لم يكن لحظكَ أسرع من نهوضه.

أحاط بذراعَيه جذعَي شجرتَين ضخمتَين لا يلتفّ عليهما معًا ساعد واحد: شجرة الحداثة الشعريّة، وشجرة الشعر العموديّ الأصيل، فمَن ذا يصدّق أنّ قائل:

مالي أفتّش في ربيع العمر عن حُجُب الغيابِ وأجـــوب أقـــــواس السحـــــــاب؟
ما لي أبدّد في أكفّ الريح من غير حسابِ حلـــــم أطفـــــالي وأفــراح الشبــاب
وأصبّ في حلقـــــي مرارات الشراب؟

هو نفسه القائل:

رنت إليَّ "مهـــا" آهًـــــا مجسَّدةً، شقـــــراء ساحرةً، في طرْفها حَــوَرُ
ووقّعــت في عروقي خطوَ رقصتها وفي ضلوعي نسيــم المسك ينتشرُ؟

أو القائل:

طـــــوارقُ العُرب ما للخيل جاهمــة تندى من العـــار، بالغصّات تختنق
يقضُّ عنتــــرة العبْسيُّ مضجعهــا فلا سُبـــاتٌ لها، جهماء تأتـــرق
عَريّة الظهر، خجلى من فوارسهـا، تمجـــُّ جُبْنَ رجالٍ ما لهم أُفُـــقُ
ولا استقــــرَّت لهم رجْلٌ بنازلــــةٍ ولا اشرأبَّ لهم في ساحــــةٍ عُنــقُ
لهم لحى العهـــر ملساءٌ معطَّـرةٌ وقولــة الغدر، ما من مرَّةٍ صدقــوا؟

وكم كنتُ أتمنّى ألاّ تُداخل التعابير التقنيّة والصناعيّة أبياته لنظلَّ وإيّاه في المروج والخمائل دون المصنع والآلة. فالبوصلة، والأسطوانة، والإسمنت، والأسفلت، والمازوت، والجفصين، والكلس، والسلَّم الممغنط وعلب الكرتون لا تتساوق مع صنوبرات القرى، ومغازل الثلوج، وأرجوحة القمر، وعرائس الأجراس ومزمار الرعاة.

ولكنّه، قبل هذا وبعده، يظلّ ذاك الشاعر، الشاعر الذي ليس أروع من تصويره لما هي الحبيبة بالنسبة له: تُفعم حناياه بطيب أنفاسها، وتكون إمّا مالكةً قياده أو موطّئةً له صهوتها، وترقص له رقصة العبادة كما الهنديُّ طائفًا حول النار، وتسدُّ عليه المنافذ.. لأنّها حدود عالمه لا تترامى بعدها المسافات:

إمـــلأي نفْسي بطيـــــــب النفَسِ ثمّ كونـــــي فـــارسي أو فــرسي
كلّلـــــي رأسي بشَعــرٍ مستعـــار وارقصي لي مثـــل هنـــديٍّ لنار
وقفِي لي، كيفمـا سرتُ، جدار

ومأساته الكبرى، فوق ما رأينا من مآسٍ، أنّه وقف شاهدًا عدلاً أمام محكمةٍ غير عادلة، محكمة القرن، وماذا يفعل الشهود العدول إذا كان القضاة هم الظُلاّم؟
لقد صوَّر خطايا العالم دون أن يحيلها إلى الديّان العادل.. بل إلى قضاة الأرض الذين لا يليق بهم أن يرموا الجناة بحجر، وعندما يتساوى المجرم والحسيب فهناك الكارثة، هناك الطّامة الكبرى.

هكذا وقع الشاعر، أو أوقع نفسه، فريسة اللاحلّ، فراح يخبط خبط عشواء ويتيه على غير هدى. ولكنّه، في الطريق المسدود أمامه، فتح كوّةً للشعر، ومن الجلمد الجافّ، الرامز إلى قسوة وضعنا العبثيّ وفراغه، استخرج ماءً عذبًا هو، في الإسار المطبق علينا، أطيب سلوى وخير عزاء.

فيا شاعري، عندما الشرُّ عَمَمٌ فالخير يغدو الحالة الشاذّة التي يحقّ عليها العقاب، والشاهد بالحق يمسي الشاهد زورًا ويجازى جزاء الحانث باليمين.

أجل، قَدَرُكَ هو هذا: أن تُدان.. وأنتَ البريء.

ماري عجمي، شاعرة هدمت عالمها الخاصّ

أُلقيت في احتفال بذكرى ماري عجمي في مدرَّج الجامعة السوريَّة بدمشق عام ١٩٦٦؛ ونُشرت من ثمّ في مجلَّة "العروس" الدمشقيَّة لصاحبتها ماري عجمي، وفي مجلَّة "الرحمة" – السنة الثانية – العدد السادس – حزيران ١٩٦٦.

كلُّ إنسان يعيش في عالمَين: العالم الخارجيّ، وعالمه الداخليّ الخاصّ، يبنيه بحريَّة لا يحدُّ منها ضعف إمكانات التحقيق، ويزوِّقه مسترسلاً على هواه.

والشعراء، عادةً، أكثر استغراقًا من سواهم في عالمهم الداخليّ. وعالمهم هذا أجمل من عوالم الآخرين، وأكمل خطوطًا وأبرز في معالمه. وميزة الشاعر أنَّه لا يحتفظ بهذا العالم لنفسه، بل يصوِّره للناس وينقلهم إلى أجوائه فلا يظلّ فيه وحيدًا.

غير أنّ هذا ليس المقياس الحاسم للاستغراق في العالم الداخليّ أو الانصراف عنه إلى عالم الواقع، فربُّ خائب في الحياة، ولو لم يكن شاعرًا، أدَّت به الصدمات المتتالية التي واجهته، وما عقبها من كبت، إلى التعويض عن ذلك بخلق عالم وهميّ زايلته قسوة الواقع ومرارة الحقيقة. وربُّ إنسان عبقريّ التطلُّع بات، ولو ساحرةٌ دنياه، على غير اكتفاء بها. فهو، مهما صادف من جمالات، يقيم على ظمأ إلى الأروع، هذا الذي تعترض تحقيقه "صعوبات التنفيذ"، فيقف عند حدّ التصورات الذهنيَّة لهذا الذي يَنشده ولا يستطيع الوصول إليه. إنَّه الحسُّ المتفوِّق لا يرضيه شيء.. ولا يعجبه العجب. وقد لا يصبو إلى الأروع فحسب، بل وإلى التجديد الدائـــم. يملُّ ثبات الوجود على ما هو عليه.. فيخلق في كلّ ساعةٍ وجودًا، كأنَّه لا

يفهم إقدام الخالق على عمليَّة الخَلق مرَّةً واحدةً ثمّ إخلاده إلى راحةٍ يبدو معها "اليوم السابع" غير سائرٍ إلى انقضاء.

أتكون العبقريَّة عدم اكتفاءٍ مستمرّ؟

ماري عجمي، في ظاهرةٍ فريدة، حقَّقت الشذوذ عن هذه القاعدة. فهي شاعرة لم تُحِطْ نفسها بعالم خاص، شاعرة مكتفية بالوجود الخارجيّ القائم حولها وحفيَّةٌ به.

عالم ماري عجمي هو عالم الطبيعة الحيَّة، التي تكتنفنا بخمائلها ورياضها، بجنائنها وأزهارها، بأشجارها وأطيارها، بأنهارها وغدرانها. إنَّنا نكاد لا نجد في شعرها أطياف عالمٍ ذاتيّ يجاور عالم الطبيعة أو يمتزج به، بل نكاد لا نجد تعديلاً في عالم الحسّ بإضفاء ظلالٍ ذاتيَّةٍ عليه.. كما يفعل الرسَّام إذ يضيف إلى الطبيعة من ذات نفسه في لوحاته. فماري عجمي لا تعمل بالرأي القائل بأنّ الفنّ هو الذات مضافةً إلى الطبيعة، بل هي في الشعر صاحبة مدرسة "الطبيعة كما هي":

نضا الرَّوض عنه رداء المنامْ وألقى عليه وشاح الزَّهَرْ
ألا أفسحوا للربيع المقام فقد أقبل الموكب المنتظَرْ
على السهل منه بساط نضير توشَّى بأزهى فنون الخيالْ
ترقرق فيه لُجَين الغدير وشدَّت إليه الطيور الرحالْ

فماذا في هذا الشعر غير المشاهد الحسيَّة التي تبدو لأعيننا في الواقع؟ ماذا فيه من عالم الرؤى والأطياف والأحلام؟ إنَّه محض صورٍ منعكسة من الخارج لا نابعة من النفس. إنَّه الوجود المحيط بنا نُقل إلينا بشكله الموضوعيّ الذي لا يتخلَّله أيُّ عنصرٍ من الذات، ونفس الشاعرة إزاء هذه المشاهد المحسوسة كالصفيحة التي ينعكس عليها ما تتلقَّاه من عدسة التصوير، فينطبع عليها ثم تعرضه مناظر للرائين.

حتَّى "أزهى فنون الخيال" الواردة في البيت الثالث من المقطع أعلاه جعلتها الشاعرة

توشّي السهل فتجعل منه بساطًا نضيرًا، أي أنَّها نقلت الخيال إلى الواقع ولم تحتفظ به في عالمٍ داخليّ.

لقد قيل في شعر ماري عجمي إنَّه شعر العين لا القلب، وهنا أضع يدي على حقيقة غير بسيطة. فالوصف، في شعر هذا العصر، إذا وُجد، فإنَّه يأتي في سياق الموضوع أو على هامشه، ولكن لا قصائد وصفيَّة في هذا الشعر يكون فيها الوصف هو الشيء المقصود. لقد أضعنا فن الوصف في شعرنا المعاصر ثم اهتدَينا إليه من جديد عند ماري عمي. فوحدها ماري عجمي كانت شاعرة وصَّافة، فاستبْقَت لنا أثرًا عزيزًا من ماضي شعرنا الزاهي:

يا روعــــة الجبل الشمَّـــاء قمَّته، يا حبَّـــذا منكِ مثـــواها ومغداها
تأوي الــدراري إليها في دجى حَلَكٍ يشوقهـــنَّ ظــــلال في زواياهـــا
يرقصن حينًا على الأمواج في وَلَـهٍ والنهـــر يُنشدهـــنَّ اللحنَ تيَّاهـــا
أو ينحدرن إلى شُمِّ الجبـــال ومـــا يطـأن أجــردَ إلاّ اخضرَّ أو باهى
أو ينسللن إلى الغابــــات نائمــةً يوقظـــن فيهنَّ أرواحًا وأشباهـــا

هذه "الأرواح والأشباه" هي كل ما أضافته ماري عجمي إلى الغابات ممَّا ليس فيها. إنَّها شاعرة تعيش في عالم الواقع، وإنَّما هو واقع جميل. غيرها فزعَ من كآبات الحياة ومرائرها إلى عالم الخيال لينسى فيه شجونه في عمليَّة خداع للنفس، أمَّا هي فأشاحت عن الناحية الجهمة في الحياة لتُقبل على جانبها الباسم، وقد عرفت أن تكتشف فيها هذا الجانب الباسم الذي خفيَ على الكثيرين:

هلَّل الروض للصبـــاح وكبَّـــرْ، يا له شاعـــرًا تغنَّـــى فأسكــــرْ
هبَّ والزهر في الغلالـــة يشـــدو: "ما أحيلى الصبـــــاح، الله أكبــرْ"
شهد الفجـــر أروع الآيــــات، إنَّ حُبَّ النهـــــوض سرُّ الحيــاةِ
فاتــــرَ العزم قم من النوم وانظر، إنَّما الفجـــر معرض المعجــزاتِ

في هذا الاهتداء إلى الواقع الجميل إيجابيَّة أين منها سلبيَّة الفرار من شقاء الحياة إلى دنيا الوهم والسراب.

واكتشاف ماري عجمي الوجهَ الحلوَ للحياة جعلها النفس المطمئنَّة، الراضية المرضيَّة، التي نكاد لا نلمح في شعرها ظلاً لألم أو تباريحَ لشوق. فهي، من خلال شعرها، ساكنة هادئة، ناعمة هانئة في أحضان الطبيعة، ومتفائلة مستبشرة:

خــــلِّ اللواعــــــــجَ والفِكَــــــرْ   فلقــــــد أضــــــرَّ بك السَّهَــــرْ

وامــــــرح بجنَّـــــات الشـــآم   علــــى العبيــــــر المنتشِــــرْ

حيــــــث الربيـــــــع مخيِّـــمٌ   والمـــــوج يعبـــث بالـــــدررْ

ســـــال اللُجَيــــــن بمائــــــه   يَجْلــــي الخميلــــة والزَّهَــرْ

فوَمَــــــنْ أُحِــــــبُّ لَنـــــورُهُ   مـــــا بيـــن مخضــــرِّ الشجَــرْ

أشهــــــى إلــــيَّ مــن اللآلـــئ   والجواهــــــر فــــي النَّحَــرْ

حتى إذا انتابتها الهموم فليس أيسرَ من تبديدها، إنَّ شعاع النجوم يكفي لذلك:

عـــــزائي إذا ساورتنــي الهمـــومْ   يرفِّـــه عــن كبــــدٍ نازيَــــــهْ

ففــــي ظلمتي من سنـــاه النجـــومْ   تشــعُّ علـــى طرقــي الخافيَـــهْ

وإذا اكتأب منها القلب فمياه النهر كافية لغسل أشجانه:

حملـــتُ إلى النهــــر قلبًا كئيبْ   أغسِّــلُ أشجانــــه الماضيَــــهْ

وبعد، فإنّ ماري عجمي، في انصرافها عن عالم التصور ونشدانها الجمال المحسوس، أدركت سرًّا فات كلّ إنسان يعتبر أنّ الجمال الذي يقبع في الخيال يعجز الواقع الماديّ عن تقديم مثله لأنّ خَلْقَ الأوّل يجري بحريَّة تامَّة لا تحدُّها حدود. هذا صحيح بصورة عامَّة، وماري عجمي تعرف ذلك، ولكنَّ ما تعرفه زيادةً على ذلك هو أنَّنا قد نعثر، في صدفةٍ سعيدة، على جمالٍ في عالم الواقع لا تُبدع مثله الرؤى ولا يخطر على خاطرٍ أو يطوف ببال. فلطالما سعينا إلى غير العاديّ من

الأشياء فما وجدناه إلاَّ شبحًا في الضمائر، حتى إذا كانت لحظة خارقة من اللحظات وقعنا في عالمنا المحسوس على الطرفة التي ما طافت بحلم ولا ألمَّت بخيال، فأدركنا عندئذٍ أن ليس للطبيعة من صُنْوٍ وليس للمبدع الأسمى من ضريع، وتمنَّينا جميعًا إذ ذاك أن يكون عالمنا هو عالم ماري عجمي.

جورج غريِّب.. شاعر يطمع بالمثوبتين

نُشرت في جريدة "الأنوار" – السنة ٣٧ – العدد ١٢٩٤٨ – الإثنين ١٢ أيَّار ١٩٩٧.

من ملفتات النظر لدى الشعراء أنَّ أكثرهم إيمانًا وتقوى هم أكثرهم سعيًا وراء حواء. فهم قد عبدوا ربَّين خلافًا للوصيَّة، ولكن ربَّهم الثاني لم يكن المال.. بل الحُسن.

وليس عجيبًا ألاَّ يجتمع الشعر والمال، فذلك لا حاجة به إلى وصيَّة. إنّ صائد الكلمة الحلوة، يستوحيها من ملاحة وجه, أو نضرة ربيع، غير صائد الفلس يمضي أيَّامه لاهثًا في إثره ولياليه مفكِّرًا بكيفيَّة اصطياده، وقد اختصر غنطوس الرامي هذا الواقع ببيتَين جاءا في كلمات معدودات:

أشاعـــــــــر ومـــــــــال؟ ضـــــــرب من المحـــــال
أو مثلمـــــــا يلتقـــــــي الخلـــــــــود والــــــزوال

أمَّا أن يشرك الشعراء عبادة فينوس وكوبيد بعبادتهم لله، وهما مَن هما: ربَّا الجمال والحب، فقد وجدوا له المبرِّر بهذا الشعار: "إنّ الله جميل ويحبّ الجمال". وهكذا جعلوا عبادة الجمال جزءًا من عبادة الله، لا بل حثُّوا عليها لأنّ "الناس على دين ملوكهم"، وإذا كان الملك الأعظم محبًّا للجمال فهل ينأى العبد عن الاحتذاء بسيِّده؟ وقالوا أيضًا: "إنّ الله محبَّة، وقد خلق مخلوقاته حبًّا بها"، فعبادة الحب، إذًا، من عبادة الله.

هكذا وجد الشعراء الحلّ، فما بين العبادتَين، في عُرفهم، من تناقض، تسعفهم في ذلك الفلسفة خصوصًا الأفلاطونيَّة منها، تلك التي جعلت لكلّ شيء على الأرض مثالاً في عالم الغيب – عالم المُثُل في اصطلاحها –، وجعلت المُثُل الفرعيَّة مجتمعة في مثال كليّ، فإذا روائع الحسن في الكون تستظل مثالاً أعلى للجمال، وإذا هذا الجمال المطلق هو الله، كما أنَّه الحق المطلق، والخير المطلق.

عبادة الجمال، إذًا، ليست جزءًا من عبادة الله، بل هي هذه العبادة بالذات. وكان الشعراء، كلما شعروا بأنَّ في غلوّهم هذا تجنيًا على عظمة الخالق، واستحقاق العبادة له وحده، يهرعون إلى الاستغفار وطلب السماح، أو يستبعدون الكفر مقدّمًا من قولتهم قبل أن يلفظوها، فعل العامة من الناس قبل أن يتفوهوا بالمنكر من الكلام، إذ يستدركون بالقول: "ربِّي، بلا خطيئة".

هذا الياس أبو شبكة، أمام الشموع في المعبد، يصيح: "الحب، لا كفر، إله صمد"، فهل أراد هذا النعت مجازًا باستدراكه "لا كفر" أم هو فعلاً لا يجد كفرًا في قوله هذا؟

في "غلواء" كانت هذه الصيحة، أمَّا في "إلى الأبد"، رائعته التي لامس فيها الكمال الشعريّ مشارفًا أو معانقًا، فيساوي أبو شبكة ما بين الله والحب في بعض ما يُنسب إلى الأوحد من صفات، فالإله الرحيم يجد في الحب صنوًا له في الرحمة:

قلتُ: "يا ليـــلَ، إن حكمك ظالـــم،   فارحميهـــا، فالحـــب كالله راحم"

وإلى مثل هذا سبقه الشاعر القديم، الذي جعل معبودته الأرضيَّة تغفر الخطايا كالخالق سبحانه، يظهر ذلك من توبته إليها لا إلى خالقه.. مسبوقة بطلب السماح منه على تجاوزه إليها: "يسامحني ربي، إليكِ أتوبُ"، فهل يشفع به طلب المسامحة متبوعًا بالأمر الفريّ؟

وأبو شبكة، أيضًا، جعل تطهّره من آثامه يتمّ باغتساله في عينَي حبيبته:

تركتُ أباطيـل التقاليـــد للـــورى   فإن كنـــتُ في إثـــم فعينـــاكِ مطـهر

مطهر دنيوي قائم في عينَي الحبيبة، أفلا يعني هذا قدرتها على محو الخطايا؟، ومَن له سلطان لمغفرة الخطايا، يقول الكتبة في الإنجيل، غير الله؟ ويا له من "تكفير عن الخطايا" ينوب فيه "نعيم عينَيها" عن النار المطهِّرة!

ولكن إذا كان هذان الشاعران جعلا لربات القلوب سلطانًا لغفران الذنوب فإنّ سعيد عقل زاد عليهما بأن جعل الحُسن يشارك الله في فعل الخلق، فهو يبرئ الأكوان كالمبدع الخلاق:

... وإذا هدبـــكِ جـــــاراه المدى   راح كـــــون تلـــو كـــــون يُبتكـــر

هذا مع أنّ سعيدًا مؤمن عميق الإيمان، له في الماوراء آراء لاهوتيَّة، ولا تسمو على مرتبة الشاعر لديه غير مرتبة النبيّ.

الخلاصة أنّ الشعراء لم يختلفوا عن البشر سائرهم في نزوعهم إلى رفع ما أو مَن يحبون إلى سامق لم يُرده هو لنفسه. فقد أصبح بوذا إلهًا في نظر أتباعه وهو الذي نفى الألوهة والخلود ولم يعتبر نفسه إلاّ حكيمًا يدعو إلى مسلك عمليّ في الحياة يحرِّر النفوس من رغباتها التي تقودها إلى الشقاء. وتعبَّد آخرون للأولياء والقدِّيسين الذين ما اعتبرتهم أديانهم غير عباد لله كالعباد، أحسنوا العبادة والطاعة أكثر من سواهم فنزلوا عند ربِّهم منازل في عليا السبع الطباق. وهكذا جاء شعراء العشق والهوى يرفعون الحب إلى مرتبة الألوهة أو ما يدانيها لفرط انحباسهم في أساره ووقوعهم تحت تأثيره الطاغي.

إنُّهم فعلاً، هؤلاء الشعراء، لَمؤمنون ومتَّقون من نوع خاص، لهم مذهبهم وهياكلهم يصلُّون فيها ويضيئون الشموع لربَّات الجمال والحب، ولا يمنع ذلك من أن يكونوا، في الوقت نفسه، عبادًا لله صادقين، متعلِّقين بأهداب عقيدتهم الدينيَّة ويستحضرون الله، التماسًا لمعونته، في بداية كل مغامرة لهم:

قـــوِّنـي يـــا مقسّم الأعبـــــاء وأعنِّـــي علـــى احتمـــال شقائي

يقول أبو شبكة في مطلع قصيدته "إلى الأبد"، أي في بداية عرضه لمغامرته مع "ليلاه"، واضعًا نفسه، في البيت التالي، بين يدَي الله وملقيًا كلّ اتّكاله عليه:

أنا، يـا ربّ، في يدَيـك، فصنهـا، فاتّكالــي عليــكَ كــل عـــزائي

وعلى طريقته سار جورج غريِّب، الإبن الروحي لأبي شبكة ووريثه في حبِّه.. يُقال، وهو الشاعر الذي استمدّ إلهامه من مثلَّث الإيمان والوطنيَّة والحبّ، مضيفًا إلى العبادة الثنائيَّة لله والجمال عبادة وطنه. فالله ولبنان لا ثالث لهما لديه إلاّ الكاعب الحسناء، تلك الــ "سُعفى" التي أهاجت أجواء غرفتها شاعريَّته، فجاد بقصيدة حملت اسم "غرفتها" ونالت، في مباراة شعريَّة كان من أعضاء لجنتها التحكيميَّة عبدالله العلايلي وعبدالله لحود وإدوار حنين وأنطون قازان وكاتب هذه السطور، قصب السبق فائزة بالجائزة الأولى الأولى ومتفوِّقة، بالتالي، على قصيدة "عطر المنادل" لشاعر آخر ذهبيّ الفم هو بولس الشرتوني.

الشرتونيُّ هذا سيِّد في السبكِ والسكبِ معًا: سبك العبارة الشعريَّة، وسكب المعنى وافيًا فيها مهما كان من قِصَرها وإيجازها، وقصائده، بالمناسبة، معظمها على البحور القصيرة. إنَّها النصاعة في نحت البيت، وصقله، على تدقيق بالغ في اللغة، ورصّ للكلمات ينطبق معه على قصائده تعبير "البنيان المرصوص" كل الانطباق، إذ يقصب البيت الشعريّ كما يقصب المعماريّ الحجارة. فأن يفضِّل المحكَّمون الكبار "غرفة" سعفى على الشرتونيَّة العصماء دليل على ما بلغته من شاعريَّة تسامت حتى الذرى وقاربت أن تكون غناءً بدون تلحين.

جورج غريِّب، المسيحيّ المؤمن، الذي لا يداني لديه خشب الصليب قداسةً إلاّ خشب الأرز، حقَّق ازدواجيَّة العبادة للَّه وللحبّ أروع تحقيق. فصلَّى لله في هيكله القدسيّ وصلَّى للجمال في محاريبه الأنثويَّـــة، وكان كاهنًا للجمال إذا لم يكن كاهن

معبد، يحرق له البخور، ويقدّم النذور والأضحيات، ويطمع بالمثوبة الدنيويَّة قدر ما يأمل بالمثوبة الأبديَّة. ويميناً أنَّني وجدت شعره كلّه يُختصر بالمثلَّث الذي أتيت على ذكره قبل أن أطَّلع على قصيدة له جاءت في أواخر ديوانه "كلمات من عند الله" وعنوانها "الأقانيم الثلاثة": الله – الحب – لبنان"، وفيها يعترف بأن شعره مستوحى من هذه المنابع الثلاثة فيقول:

من الثلاثـــــة هذا الشعـــر يُعتصرُ: ربٌّ، وحـــــبٌّ، ولبنـــــانٍ به كفروا

في مقطع أول من هذه القصيدة يتجنَّد الشاعر لله:

إنّي انتصرت لرب الكـــون في أدبي، فهــــل يــــلام الـــذي لله ينتصرُ؟

قصائدي رسل غنُّـــــوا لخالقنـــــا، فكـــــلُّ قافيــــة فيهـــا لـــه نذروا

وفي مقطع ثانٍ يندى العطر من شعر المتعبد للحُسن:

نشرت للحُسن عطري في مدى عمري، فالحُسن بــــاقٍ ولكن يرحل العمــــر

لا تسألـــوا عن بقـــايا العطر في قلمي، مــــن كل بيت بقـــايا العطر تنتشـــر

أمَّا لبنان، ثالث الأقانيم، فله، من الكبد المقرَّحة ممَّا أصابه من غدر، هذه الأبيات:

لبنــــان نذكـــــره، يا ويحها كبدي كـــم ذا تعــــاني إذا لبنــــان ينذكرُ

إنَّا سكرنـــــا، على الأيام، من دمه، يا للدمـــــاء سكبنـــا للألى سكـــروا

هو الذبيحـــة والدنيـــا رخامتهـــا، خبـــز عليها وخمـــــر، إنّه القـــدرُ

وهكذا.. إذ يسفح لبنان دمه على مائدة صالبيه يغدو الأمر، في نظر الشاعر، ذبيحة كتلك التي أرادها لنا مَن قدَّم نفسه فداء عنَّا ثم أعطانا جسده خبزًا ودمه خمرًا حتَّى لا نجوع ولا نعطش إلى الأبد. فلبنان عند جورج غريِّب مسيح آخر نقترب من مائدته خاشعين كما نقترب من مائدة الفادي الأكبر. ويبقى الحُسن، وثمنه حب يقتات من دم القلب، حيث ينتقل الفداء من المعبود إلى العابد، إلى الشاعر الذي يتمثَّل بقول سلفه وصنوه في العشق أبي شبكة:

إجـــرحِ القلب واسقِ شعرك منـــه،   فـــدم القلـــب خمــرة الأقـــلام

وحده الحُسن، بين الأرباب، يفتدى من أتباعه بدل أن يفديهم، ووحده الحب يكلّفنا الضريبة ولا يدفعها عنَّا، ومع ذلك نقول له "تباركتَ" كما نقولها لرب العرش:

بـــورك الحــب حين بــارك إكليلاً   علينـــا أحلَّـــــه قلبـــــانـــا

من أبي شبكة أيضًا، وعندما يقول أبو شبكة فكأنَّما جورج غريِّب هو القائل، فلقد توحَّدا شعرًا عندما أعاد جورج صياغة ديوان "نداء القلب" لأبي شبكة حتى تكلَّم هذا الأخير من جديد بلسان جورج غريِّب، والغنم في ذلك لــ "ليلى" التي كان لها عوضًا عن القصيدة الواحدة قصيدتان. فــ "الناسكة" ازدوجت بناسكة أخرى، و"الإناء" كذلك، أمَّا "خيال الحبيبة" فقد طاف بروع جورج غريِّب بمثل بهائه في مخيِّلة الشاعر الأوَّل.

لا، لم تكن "ليلى" وحدها الرابحة، فالشعر وعشَّاقه أيضًا كان جناهم مضاعفًا، وكم لجورج غريِّب على الشعر من يد، وكم له على هواته من ذمَّة، وكم له علينا جميعًا: طلاَّبه والمعجبين.. من دَين يُعجزنا عن الوفاء.

"بطل الجزيرة" لفيكتور ملحم البستاني

ملحمة شعريَّة سبقت "عيد الرياض" إلى تناول موضوعها؛ نُشرت في جريدة "الشرق الأوسط" الصادرة في لندن – السنة الثانية – العدد ٥٠٣ – ٢٢ شباط ١٩٨٠.

معروفٌ في الأوساط الأدبيَّة عامَّةً أنّ هناك ملحمة شعريَّة عربيَّة يدور موضوعها حول مواقع آل سعود في نجد بينهم وبين ابن الرشيد وانتصارهم عليه تمهيدًا لتوحيد الجزء الشمالي من شبه الجزيرة العربيَّة بعدئذٍ عندما أعلنوا مملكتهم مؤلَّفة من نجد والحجاز وملحقاتهما. هذه الملحمة هي "عيد الرياض" للشاعر بولس سلامة الذي كان، رحمه الله، يُصرّ على أنَّه صاحب أوّل ملاحم شعريَّة باللغة العربيَّة، وعلى وجه التحديد أنّ ملحمته "عيد الغدير" هي أوّل ملحمة عربيَّة على الإطلاق كما ذُكر على غلاف طبعتها، وأنّ "عيد الرياض" هي الملحمة الثانية. إلاّ أنَّنا، ونحن الذين من ضمن اهتماماتنا أن نسوق للقرَّاء ما ليس معروفًا من العموم، وأن نُظهر الحقائق الخفيَّة المجهولة في عالم الأدب، نودّ أن نكشف لهم اليوم عن حقيقة تنقض أمرَين:

الأوَّل أنّ بولس سلامة إذا كان البادئ بنظم الملاحم في الشعر العربيّ بإطلاعه ملحمة "عيد الغدير" فإنّ "عيد الرياض" ليست الملحمة الثانية في هذا الشعر،
والثَّاني أنّ "عيد الرياض" ليست الملحمة الوحيدة التي تناولت الموضوع المذكور أعلاه، بل هناك ملحمة سبقتها نظمًا وإن تأخَّرت عنها صدورًا.. ولا تقلّ عنها حجمًا، وهي ملحمة "بطل الجزيرة" للشاعر فيكتور ملحم البستاني، وقد أورد

صاحبها، في مقدِّمته لها، البرهان على سبقها في الزمن ملحمة بولس سلامة.. وذلك بالكلمات الآتية:

"... ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الفراغ من نظم هذه الملحمة كان في مستهلّ صيف عام ١٩٥٥، وذلك قبل صدور ملحمة "عيد الرياض" للشاعر الكبير الأستاذ بولس سلامة بما لا يقلّ عن ستَّة أشهر، ويشهد على صحَّة ما تقدَّم اثنان:

الأوَّل أنّ نسخةً رُفعت إلى صاحب الجلالة الملك سعود المعظَّم في أواخر شهر أيلول من عام ١٩٥٥ م،

والثاني تصريح أدليت به إلى مجلَّة "المجالس" البيروتيَّة في العدد ٤٩ الصادر في ١١ تشرين الثاني سنة ١٩٥٥ م. وأرى أنّ من الفائدة نقل بعض ما جاء في هذا التصريح لصلته الوثيقة بموضوع هذه الملحمة: "أليس "ابن سعود" بطلاً من أبطال العالم المعدودين؟ إنَّه وإن كان من نجد، المملكة المستقلَّة عنَّا، فإنَّنا نعتزّ به عربيًّا نعلِّم أولادنا تاريخه.. فيأخذون عنه الجرأة والغيرة والتفاني في سبيل الحفاظ على الأوطان.

ولفرط تعلُّقي بهذا البطل العربيّ، السعوديّ، النجديّ، الربيعيّ، العدنانيّ، نظمتُ ملحمةً شعريَّة تدور حول جهاده في سبيل تحرير بلاده، وما غايتي إلاّ أن أضع بين أيدي الناشئة أناشيد بطوليَّة تعيد إليهم قوَّة الأصل ومناعته، لأنَّهم إذا انقطعوا عنه ماتوا وماتت فروعهم".

بعد هذا الإثبات على أسبقيَّة هذه الملحمة على ملحمة بولس سلامة ندخل في صميمها لنرى فيها الشعر العربيّ الفخم الذي قد تضارعه بلاغة صاحب "عيد الرياض" ولكنَّها لا تتفوَّق عليه بحال، فضلاً عن الدقَّة التاريخيَّة في الملحمة التي هي موضوع كلامنا بحيث طوَّعت الشعر لسرد الوقائع بتفاصيلها.

وإنَّه ليلفتنا، في البدء، مطلعها الساحر، وقد وضع الشاعر الكلام فيه على لسان الأمير فيصل بن تركي جدّ "بطل الجزيرة":

رَبِّ ما ذنـــب أمَّتـــي فتجازى بعـــداءٍ مـــا بينها واحتـــرابِ؟
ألأنَّ الإبـــاء نـــوَّر فيهـــا ونمـــا في مضارب الأعـــرابِ
ومضى عابقًـــا يـــرشّ الليـــالي وأنـــوف الأسحـــار بالأطيـــابِ؟
ألأنَّ الإقـــدام أسفـــر فيهـــا عـــن جبيـــنٍ منمَّـــقٍ بالحِرابِ
لا يبالي – صونًا لمجـــدٍ عريقٍ – بثـــوابٍ ينالـــه أو عقـــابِ؟
رَبِّ ما ذنبهـــا؟، أمـــا كان أحرى ببنيهـــا أن ينشطـــوا للحســـابِ
فيسيـــروا موحَّديـــن ويبنـــوا فـــوق هـــام الأحقاب دنيا الصوابِ؟

إنَّه لَتوق الأمَّة العربيَّة إلى التصافي والتوحُّد وبناء دنياها على هام الأحقاب ما يعبِّر عنه الشاعر في مستهلّ ملحمته على لسان الأمير العربيّ.

ونتوغَّل في الملحمة لنشهد من خلالها الأحداث التي تعاقبت على مسرح الجزيرة العربيَّة في القرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين:

وكالحلم في دنيا الكرى سارت النُّجْبُ بصحراءَ كالأوهـــام يلهو بها الرَّكْبُ
ترافقهـــم أظلالهـــم فـــإذا هـــمُ أناخـــوا أناخـــت أو همُ قرَّبوا تحبو
يقيمـــون في كنْف النجائـــب كلَّما تأجَّج حَرُّ الشمس وانجابـــت السُّحْبُ
ويَسْرون في ليـــلٍ تـــراقض نجمه يبـــدِّد عنهم مـــا يجمّعه الكرْبُ
يشقُّـــون أكبـــاد الظلام بمقلـــةٍ لها منـــه تخطيط المشافر والهُدْبُ
يثور الشعور الخصب ملءَ صدورهم فقلبهـــمُ في القفـــر مزدهرٌ خَصْبُ
تداعبهم أشبـــاح مجـــدٍ مؤثَّـــلٍ وفوقهـــمُ الإلهـــام كالسيل ينصبُّ
إذا نظموا شعـــرًا فنجوى مثيـــرةٌ وإن ردَّدوا لحنًا تـــراقصت الشُّهْبُ
يخطُّون فـــوق الرمـــل أسطر همَّةٍ فأقدامهـــم أقلامهم والمـــدى كُتْبُ

تضيق رحاب الأرض دون طموحهم   فكلُّ بعيــــدٍ حيثما اتَّجهوا قــــربُ

تلك كانت مسيرة عبد الرحمن بن فيصل إلى الربع الخالي مع رجاله ليلوذ فيه بقبيلة بني مُرَّة بعد أن قطع أمله من الانتصار وأعرضت قبائل نجد عنه خوفاً من عدوِّه.

أمَّا واقعة "الصريف"، تلك المعركة الأولى التي اشتبك فيها جيشا مبارك وابن الرشيد، فقد وصفها الشاعر بهذه الأبيات التصويريَّة:

وفوق رحــــاب "الصريف" اصطدمْ   بجيش العــــــدوِّ سليلُ الكــــــرَمْ

فحُــمَّ القضــــاء ومــاج الفضــاء   وحــــوَّم فــــوق الجيوش العــدَمْ

دمــــــاءٌ تفــــــور وأفْــقٌ يمور   وأرضٌ ألمَّـــــت عليهــا لُمَــــمْ

جــــداول سالـــت دمــــاءً وماءً   وأفْــــقٌ عليه السحــــــاب التــأم

وما انجابـــــت السُّحْبُ إلا عــنِ   الهيـــــاكل مكــــدوسةً كالقمــمْ

وقد أردنا من الأبيات التي سقناها تقديم نماذج شعريَّة من هذه الملحمة وإعطاء القرَّاء الذين يجهلونها فكرةً عنها، وهم أكيدًا يجهلونها لا لأن شهرة "عيد الرياض" طغت عليها نظرًا للضجَّة التي رافقتها حين صدورها ومن بعد، بل لأن "بطل الجزيرة" ذات طبعةٍ من تلك التي لا يمكن الإكثار من عدد نسخها. إنَّها طبعة خاصَّة ليست للتوزيع بل للإهداء إلى نخبة محدودة، لأنَّها ورقًا وتغليفًا وقياسًا وطباعةً تُعتبر من النوع الفاخر الكبير الحجم الذي لا تُخْرَج به إلاّ قلَّة ضئيلة من الكتب. وبالفعل فإنَّنا نقرأ في صفحتها الأخيرة هذه العبارة: "طُبع من هذا الكتاب على ورق ممتاز خمسون نسخة منمَّرة من ١ إلى ٥٠"، ومعنى ذلك أنَّه ليس هناك من طبعة عاديَّة إلى جانب هذه الطبعة الممتازة، وبالتالي فإنّ خمسين نسخة فقط كانت واسطة إظهار هذه الملحمة إلى النور.

وتُقسم الملحمة نشيدَين: الأوَّل "من الرياض إلى الكويت"، والثاني "من الكويت إلى الــرياض"، وكلٌّ منهما تسبقه خلاصة تاريخيَّة نثريَّــة لمضمونه توجز الوقائع التي

سوف يرويها النشيد متغنيًّا بما تجلَّى خلالها من بطولات. كما هناك مقدِّمة تسبق الخلاصة الأولى تعرض السبب الذي دفع الشاعر إلى استلهام هذا الموضوع وتناوله شعرًا.. والذي بدأ منذ استفاقته صبيًّا على حكايات ليالي الشتاء الباردة عن بطولات عنترة العبسيّ والزير أبي ليلى المهلهل وسواهما، إلى أن دخل المدارس العالية حيث شعر بميلٍ شديد إلى الأدب العربيّ ووقف أمام أبطال الحكايات القديمة الذين كان يحسبهم وهميِّين، فاطَّلع على آثارهم الأدبيَّة، وتعرَّف إلى دياراتهم وأماكن حلّهم وترحالهم وميادين بطولاتهم في حروبهم وغزواتهم، مزدادًا هكذا إعجابًا وفخرًا بأنَّهم من أمَّتنا العربيَّة العزيزة، حتى انتهى أخيرًا إلى قراءة تاريخ نجد.. ليجد نفسه أمام أسرة عريقة جمعت بين صحَّة العقيدة وثبات العزيمة في سبيل النهضة القوميَّة، فأُخِذَ بشخصيَّة بطل الجزيرة وأثَّرت فيه بطولته اليوم كما أثَّرت فيه حكايات الأبطال الغابرين بالأمس، فتساءل في نفسه: "لِمَ لا نروي على أبنائنا اليوم أخبار هذا البطل العجيب كما كان يروي علينا آباؤنا بالأمس أخبار عنترة والزير؟ إنّ أخبار الأبطال المغاوير هي خير باعثٍ على نهضة الأمَّة الراقدة".

وهكذا شرع في نظم هذه الملحمة، مطلقًا عليها اسم "بطل الجزيرة" ومتوخِّيًا، على ما قال، السهولة في النظم ليهون على القرَّاء فهم ما تدور عليه من جهادٍ شريف وما ترمي إليه من أهدافٍ سامية.

هذه لمحة عن ملحمة عربيَّة كبرى تدور على موضوع كان سبب شهرة طائرة لملحمةٍ أخرى في حين ظلَّت هذه الملحمة محصورةً بين أيدٍ معدودةٍ تلقَّتها إهداءً من صاحبها. والفكرة التي ينبغي أن نخرج بها من التعريف بهذا الأثر الشعريّ المغمور هي ضرورة بحثنا عن أمثاله في أدبنا وشعرنا دون الاتجاه فقط إلى الأسماء الذائعة الصيت في إقبالنا على التهام ذخائر مكتبتنا الأدبيَّة الحديثة. فرُبَّ مسرحيَّة شعريَّـة كـ "آرا الجميـل" للشاعر السوري لويس رزق أو "عنجـــر"

للشاعر اللبناني جميل ذبيان تضمّ شعرًا كلاسيكيًّا قويًّا على طول باعٍ في الفن المسرحيّ لا تضمّ مثله المسرحيَّات الشائعة للشعراء الكبار المعروفين، ورُبَّ ملحمةٍ شعريَّة كـ "أدونيس وعشتروت" للدكتور حبيب ثابت أو زميلتها حاملة الاسم نفسه للشاعر فؤاد الخشن، أو كملحمة "بين الآلهة" لجميل ذبيان أو "بطل الجزيرة" لفيكتور البستاني تتحقّق فيها صفة الملحمة إن من حيث الشعر أو من حيث الشروط أكثر ممَّا تتحقَّق في سواها من تلك المتوَّجة فوق عناوينها بالأسماء الكبيرة.

فمتى لا يعود تواضع الشاعر وبُعده عن الضجيج الإعلاميّ وبالاً عليه، وطامسًا لقيمة آثاره على فضلها واستحقاقها؟

"يوميّات في المنفى" لجوزف أبي ضاهر

أُلقيت في قاعة محاضرات معهد الرسل – جونيه في احتفال تكريمي للمؤلّف.

لا يُستنفَد الحديث عنها.. تلك الغائلة التي افترست وطنًا فما أبقت منه غير الفتات.

لا يُستنفَد الحديث عنها وهي التي ضربت قياسيَّ الأرقام شمولاً في المدى ولانهايةً في الزمن. أمَّا الفصول التي توالت خلالها فلا تحصى منها المشاهد، ولا يستطيع أيُّ ذهنٍ إبداعيٍّ خلاَّق أن يبتكر أغرب منها وأشدّ إغراقًا في الخيال وبُعدًا عن التصديق، وهي مع ذلك شدَّت الواقع من أنفه وطوَّعته لها.

رفوف المكتبات ملئت بسلاسل المؤلَّفات والمذكَّرات المدوَّنة عن المحنة، ولا تسل عن عدد الأجزاء في كل سلسلة، فما استطاعت الإحاطة بكل جوانبها، ولا رسم صورةٍ لها ساطعة بقدر ما هي في عري حقيقتها المُرَّة.

كلماتٌ بضعٌ في كتيِّب، كما الريشة المعبِّرة في الأقلّ والأبسط من الخطوط، كانت لها مرآة عاكسة.. جعلتك تطلّ على المسرح المفجع وكأنَّك في إطلالة على الواقع الحيّ.

ورامزًا كتب عنها الكاتب حتى ليُحسَب متكلِّمًا عن شيءٍ آخر، فإذا أنت أحسنت الالتقاط والتفسير بدت فظائعها مجسَّمةً أمامك. تُذكَر ولا تعاد؟ بلى، لقد أعاد لنا جوزف أبي ضاهر شريط المأساة، لا لنُنْكَب به ثانيةً بل لعلَّ الهول الذي يكتنف وقائعه يحرِّك الضمائر فلا تحاول العودة إلى مثله.

وهكذا تمّ ترويض الكلمة الوجيزة لتتَّسع للقول الكبير: "الموت لمن يرفع حرفًا على شفتَيه"، ما أوفاه تعبيرًا عمَّا ينتنتظر المجاهر بالحقيقة، المعترض على ما يجري، الرافض، المستنكر، المخالف، وكذلك الناصح المهدِّئ، والمسالم المعتدل.. والقاصد إلى توعية الناس حتَّى لا تنطلي عليهم الدعايات والأكاذيب.

"القميص الأسود للنساء، والقميص الأحمر للفتيان"، وتطفر الصورة أمام ناظرَيك: هذا تخضبت ثيابه بنجيعه، وتلك تلفعت بالسواد حدادًا عليه.

"منديل الصبايا ضمة وردٍ على باب التراب". فالصبيَّة سرق الموت منها حبيبها. أغري بأن البندقيَّة حبيبة له ثانية، فكان أن اغتالته "حبيبة" شخص آخر اصطُنع له عدوًّا.

"كلُّ الشعارات تمحوها دمعة طفل". أجل، قد لا يكون مرورنا بالتجربة ضروريًا لنعرف أنَّنا، إزاء آهات الحزانى، ودموع الأطفال الخائفين، ونزف الجراح وأنين المطمورين بالأنقاض، تنهار أمامنا كل صروح العقائد والإيديولوجيَّات، وتسقط كلّ التعابير الجوفاء التي تزعم بأن الحرب لأجلنا كانت، لخيرنا وعيشنا الكريم في المستقبل وهي التي لم تُبقِ على شيءٍ فينا نذخره لذلك "الغد الجميل".

"أغمِضوا عيونكم، لا تنظروا من ثقب الباب". فمن ثقب الباب يمتنع النظر لأن ما يجري في الخارج ينبغي ألاّ تراه عين فتكشف المهزلة. وانقطاع الكهرباء يُرفِقه الكاتب بكلمة "خَيّ"، ذاك أنَّه خير منقذٍ للأسماع من تشدُّق المذيع بالقضيَّة، ودعوته إلى مزيدٍ من الفرائس تبتلعها أشداق الحيتان، مزيدٍ من التبرع للموت بالأجساد الغضَّة.

وتتوالى الصور في هذه الملحمة الصغيرة.. رمزيَّةً أو كاريكاتوريَّة، فنشاهد العصفور الهارب وقد وقع في الأيدي وقُطِّع صوته إربًا. ونقرن هذه الصورة بتلك التي تمثِّل لنا القساوة واقفةً عاريةً على الطريق، تستدرج الناس وتغريهم ليدخلوا

معها عالم التجربة المميتة، فنعود بالذاكرة إلى عهد إيقاع المارَّة في حبائل الخطف وتصفيتهم.. سواء أإربًا قُطِّعوا أم ذبحًا كانت نهايتهم. ونجد أنفسنا، مع هذه اللُّمَح السريعة في إعادة رسم المشاهد، في غنًى عن الإفاضة والإسهاب في سرد ما حصل. هذا بينما فداحة الجرم تبرز هنا مجسَّمةً أكثر ممَّا لو حكينا عنه بعاديّ الكلام، فإيقاع عصفورٍ طائرٍ في الشباك وخنق صوته يمثِّل قتل عابر سبيلٍ لا نعرفه مجانًا لوجه القتل، ودون أن يكون مستهدَفًا لذاته إذ لو صادف أن مرَّ غيره مكانه لكان لقي نفس المصير.

كيف عاش إنسان لبنان زمن تلك الحرب الضروس؟ كل تفاصيل حياته تمرُّ أمامنا في لمحاتٍ خاطفةٍ كما الصور على الشاشة الصغيرة: القابع في ظلمة الملجأ لم يعد معتادًا على الضوء، فإذا أطلَّ عليه غمُضت عيناه انبهارًا.

خبز المساعدات وزِّع على الأغنياء فأكلوا وشبعوا، وتُرك الفقراء ليقتاتوا بالأحلام ويُحلُّوا مذاقهم بالصلاة.

وهناك مَن باع ما يملك ليقيت صغاره، وقطع اللقمة عن فمه ليوفِّرها لهم، فكان أن جاع هو ولم يشبع الصغار.

"الناس تغسل وجهها بالدمع قبل أن تخرج". مَن قال أن انقطاع المياه يؤثِّر عليهم؟ بارك الله بالدمع لغسل الوجوه، فهو متوفِّر وغزير.

وفي الأمكنة البعيدة التي هُجِّرنا إليها، وقد أُشيرَ إليها باسم "المنفى"، لم يعد لنا من عملٍ لتقطيع الوقت سوى حلّ الكلمات المتقاطعة أو الاهتداء إلى الكلمة الضائعة. ولكن سرعان ما نكتشف أنَّنا نحن أيضًا كلمة ضائعة، إلاّ أنّ أحدًا لا يعمل على الاهتداء إليها.

"الأفعى في مملكتها تتلوَّى فرحًا"، فليس غير أفعى الشرّ فرِح لما يجري؛ لقد بدأ الشرّ على يدها منذ الخلق ولا يزال.

والحريَّة التي يقاتلون لأجلها، هكذا يظنّ صغارهم ويزعم كبارهم، هذه الحريَّة هي عصفورة موسميَّة، يرفع الكبار شعارها ويتغنُّون بها في المواسم.. كلَّما نشأت لهم حاجة إلى التلويح برايتها.

أمَّا الصغار فيرسمونها على كتبهم المدرسيَّة ودفاترهم، فالصغير يصدِّق ببراءته كل ما يقال له. ونحن؟ نحن الشعب البائس؟ لقد أُعطينا أن نسمع بها مجرَّد سماع.. وهذا كثير.

لكنَّنا سنراها ونعرفها هذه الحريَّة.. عندما ننعتق نهائيًّا من كل إسار. يقول جوزف: "تخرج من شرايين الرجل دودة صغيرة ترحِّب بالحريَّة". تلك الدودة التي نخرت جثثنا.. تخرج منها لتنوب عنا في الترحيب بالحريَّة الآتية متأخرةً عن الموعد.

والمرزوق، في هذا الحفل، هو بائع التوابيت. ها هو يقول لزوجه قبل أن يغادر بيته: "إدعيلي"، وتجيبه: "الله يوفِّقك.. ويرزقك". ويحضرني، إزاء ما أقرأ هنا، ما كان يقوله جارنا التاجر لزوجه إبَّان الحرب العالميَّة الثانية: "صلِّي كي تطول الحرب بعدُ سنتَين، فأُنعِلَكِ حذاءً ذهبيَّ الكعبِ". أن تمتدَّ الحرب سنتَين أُخريَين، موقعةً ملايين الضحايا الإضافية عدا الخراب والدمار، كل هذا لتلبسَ جارتنا المصون ذهبًا في رجلَيها. وهذا يأتي، من شدَّة التقوى، عن طريق الصلاة والابتهال إلى الله: "صلِّي كي تطول الحرب بعدُ سنتَين".

بشاعات إنسانٍ لا يبدِّدها إلاّ زهرة من شقائق النعمان تنبت في الصخر، فما غيرها، في مثل ما نحن فيه، يزيح قبح الصورة عن أعيُننا هنيهةً أو يكاد.

والضمير، أين الضمير العالميّ من كلّ هذا؟ "الضمير العالميّ جمعيَّة خيريَّة توزِّع العواطف بالمجان". حمدًا لله على أنَّها لم تأخذ ثمن عواطفها، فهناك مَن تقاضى منَّا ثمن القذائف التي أطلقها علينا.

هذا الفيلم المرعب الطويل، فيلم الحرب التي كنَّا وقودها بكل دقائق حياة الإنسان اللبنانيّ خلالها، اختصره جوزف أبي ضاهر بمثل هذه الرشقات التي استعرنا منها أمثلة، فبلغت طاقته التعبيريَّة العجيبة حدَّ تضمينه، في وريقاتٍ معدودات، محتوى كل تلك السنين العجاف.

ولكنَّه، مع هذا كلّه، لم يتركنا فريسة اليأس، بل بدأ بالنظرة المتفائلة في مستهلّ الكتاب وقبل أن يخوض بنا في الأتُّون اللاهب.. فقال: "الغد آتٍ. سيرجع الوطن، وسنرمي السفر مع حقائبه في البحر".

حُيِّيت، ما حقائب السفر سوف نرميها وحدما بل السفر كلّه، وفي ربوع الوطن سوف نرتع ونقيم. وقد نقرأ أو لا نقرأ بعد اليوم عنن أيَّامنا السود، ولكنَّنا لن نقرأ على كلّ حال في مثل الرهافة التي كتبتَ بها، ومثل تلك اللطائف في القول التي أتاحت لنا متعة القراءة رغم أنَّنا كنَّا نريد هذا الكابوس ممَّا لا يُذكَر ولا يُستعاد.

كلمات جوزف أبي ضاهر
شحنات مضغوطة تتفجّر عن الكثير

نُشرت في جريدة الأنوار تحت عنوان "سِفر من كتاب امرأة" – السنة ٣٧ – العدد ١٢٧٣٠ – الخميس ٢٦ أيلول ١٩٩٦.

دخلتْ ساحه، فوجدت حياته قبلها عمرًا مضاعًا. البداية الحقيقيّة كانت معها. وإذ همَّ بالكتابة سكنت أصابعه وأملت عليه رسمها بديلاً من الكلمات. نسي ماضيه ودفنه مع عتمة الليل، الليل الذي عقبه "الفجر" المطلّ معها فكان خير توقيع يذيّل به ما ألهمته.

ذلك أنّ حضورها بعثر أوراق الروزنامة، مزّق تاريخ ولادته الأولى وكتب له تاريخًا جديدًا، وأفقده الذاكرة حتى لا يتحسّر على أيّام انقضت دون معنى.
هكذا اللحظة الخارقة تقلب، في حلولها، المعادلات والموازين، تغيّر مجرى التاريخ، تفتح العين على تفاهة ما قبلها إذ تكشف المقارنة مدى التفاوت ما بين الروعة والهزال.

الفجر الساطع أتى. الحضور الكاسف ما عداه طفر إلى الأعين في وهلة مفاجأة لا تصدَّق، فكان "العهد الجديد" لدى جوزف أبي ضاهر، وكان لنا هذا "السِفر من كتاب امرأة".

غير عاديّة هي، فما كثير عليها وصفها بما تقدّم. جسدها مأهول بالأعاجيب، يُشهر اللهب.. فكأنّــه غمــد له كما الغمد للسيف. والنظر يقطف منها فاكهةً أين منها تلك

"المحرَّمة" عند أية حواء أخرى! تمرّ كالغمامة، لا تُطال إلاّ بالوهم يركض طفلاً وراءها، يطاردها فلا يكاد يلامس منها حتى الظلّ.

العطر رداؤها، فعاريةً تمشي في عين الشمس ولا يرفّ لها جفن: "في الحُسن منجاة من العارِ" يقول الشاعر، إنّه كالغلالة ساتر. وسحرها في ابتسامة وعيون تخبئها لسنواتٍ آتية، ضنينةً بأن لا يكون للغد منها نصيب.

إنّها تعليقات إيضاحيّة لمقاطع من هذا الكتاب.. أردنا بها استخراج دلالاتها البعيدة وهي اللُّمَح التي تمرّ كالبرق ومطلوب منّا اللحاق والالتقاط. فكلّ ما أوردناه هو تفصيل وجيز لمرامي تلك الشحنات المضغوطة التي تُطْبَق عليها الكلمات، والقابلة لمزيد من استدرار المعاني من طياتها لو شئنا ان نستقطرها حتى النهاية.

كل هذا لنشير إلى هذا الأسلوب في تحميل عبارة تحسبها صيغةً برقيّةٍ خاطفة ما قد يعيا عن أدائه التطويل والإسهاب. وهي عبارة لا تصرّح بمعناها، أو معانيها، تصريحًا، بل تومئ إليها إيماءً، وعلى اللبيب أن يفهم من الإشارة ويتسلسل في فكره ما يراد الإعراب عنه بهذا القول أو ذاك.

الجمر "تجحظ" عيناه إذ يُنفض عنه الرماد، ولنتمثّل في خيالنا الجمرة وقد بدت فجأةً بحمرة وهجها إذ أزيحت عنها القشرة التي تغطّيها، فكأنّها العين التي اتّسعت حدقتها ونفرت من محجرها عجبًا أو غيظًا.

وأيّ وصف أروع من "فتحت الباب قبل أن تصل إليه" لتصوير المندفعة بلهفة إلى فتح الباب للقادم؟

أمّا لهفته هو إلى اعتصارها فيصوّرها بقضمه لشفتَيه حين يطوف اسمها عليهما.

والطيفان المتهامسان في ظلال المساء يحاول المساء نفسه أن يسترق السمع إليهما، "فيمشي قربهما على رؤوس أصابعه" حتى لا يشعرا بوجوده. إنّه اللطف كلّ اللطف في مثل هذه الصورة، وكلّ الرهافة في التعبير.

و"الباب يُقرع همسًا" للإشارة إلى معالجته بدقّات خفيفة. و"أغمض الضوء عينَيه" تعبيرًا عن إطفائه، إذ ماذا بعد الإغماض غير رؤية السواد الحالك؟

لغة أخرى يتكلّم بها جوزف أبي ضاهر. لغة ابتدعها لنفسه ولم يقتبسها من أحد، بها يسجّل، إذا شاء، إصابات متعدِّدة برمية واحدة، وبها يعبّر عمّا يريد قوله بطريقة غير مباشرة، فيأتي تعبيره هذا أقوى من التصريح، وأفضل تصويرًا للواقع.

"المشهد يمطر عريًا فوق بحيرة الجسد"، فالعري منهمر انهمارًا على مَن ينعم به. وإذا كان جوزف يتابع قائلاً: "مباركة نعمة الاشتهاء" فإنّنا نقول له: "بل بورك سخاء العري على مَن تُدفَق عليه المناعم". في مثل هذه اللحظة ما أطيب العطاء بغير حساب، فالحرمان أرحم لنا من أن نوهَب بمقدار.

قبل ذلك وبعده بورك الإلهام الشعريّ الذي ينهمر انهمارًا على جوزف أبي ضاهر فيعطينا ما هو بمستوى الروائع. بورك مَن وهبه بغير حساب، ودفق عليه مناعمه فإذا هو ينفق من هذا الرصيد عن سعة ويسر. ودامت لنا نعمة التمتّع بقراءته، فإنّها، لحسني الذائقة، متعة ما بعدها متعة.

جوزف أبي ضاهر يولم للعصافير

نُشرت في جريدة "الأنوار".

لمائدة العصافير هذا القمح؟ لقد جعل جوزف أبي ضاهر كلّ إنسان يتمنّى أن يكون عصفورًا حتى يصيب من مائدته. ولكنّه، كعادته، سخيّ، وها هو يعرض قمحه على الناس بيدرًا على درب، شهيًا طعمه والقوت الذي فيه، حين غيره لا يتصدَّق بغير الفتات.

وحين الحيرة تغمر كل مقبل على عطاء جديد.. يتوخّى أن يقول ما لم يخطر بعد على بال، نرى جوزف أبي ضاهر لا تعوزه القولة البكر، ولا يعييه أن يقول ما قيل بلغة غير ما جرت به الألسنة، فإذا القديم يكتسي ثوبًا جديدًا يعيد له النضرة والطرافة:

"التجاعيد لا صوت لها. وحدها أصابعنا تسمع منها كلامًا نافرًا مثل حجارة مهدّدة بالسقوط". فمَن ذا الذي لا يعرف أنّ التجاعيد والغضون على الجبهة وفي الوجه هي نذير النهاية؟، ولكن مَن ذا الذي جعل هناك عمائر بشريّة تتشقّق ككلّ بناء، وتتخلّل حجارتها الصدوع والأثلام، حين تشرف على الانهيار؟ ثمّ، وهي "النافرة" على اللمس لما فيها من حفر وأخاديد، يصبح كلامها "نافرًا"، أي نابيًا، حين تُحدِّث؛ إستعارة لفظيّة جدّ موفَّقة.

وفي البيت كان هناك صورة لوالده، ومن بعد صار والده صورة؛ هذا ليقول إنّه لم يبقَ منه غير الصورة. إنّه الكلام غير المألوف يطلع به هذا الشاعر ولو كان المعنى الذي يفيده قد بري من ترديده على مرّ العصور.

"سهل السماء يتّسع لملايين النجمات، ولكنّه لا يتّسع إلاّ لقمر واحد". أيّ خلق وابتكار في هذه الصورة ليقول فيها إنّ عابرات السبيل في حياتنا لا يحصيهنّ عدّ، أمّا الأثيرة عندنا فواحدة!

"حجّة المرأة أقوى من حجّة الرجل، لأنّه يبصم بالأصابع وهي تبصم بالشفتَين". أجل، أيّ توقيع أدمغ حجّةً وأصحّ من توقيع القبلات؟

"أحصي سنواتي على الورق، وتظل الأوراق بيضاء". إنّها السنون الذاهبة هدرًا، لا ترتسم أعدادها على روزنامة الوجود.

"أسقط من الأرض إلى الأرض، ولا تحرّك حبة التراب ساكنًا". هكذا الإنسان: يموت فلا تشعر بغيابه الحياة، ولا تهتزّ لسقوطه ذرّة من التراب الذي ألفه وعاش فوقه.

"غسل الصيف رأسي بثلج الأيام"، والجِدّة كلّها في هذه الصورة للزمن الذي يكلّل توالي أيّامه الرأس بالمشيب.

"إذا خرجت للهواء أثارته فانقلب عاصفة". هكذا الجمال الصارخ لا يثير القلوب فقط بل يثير الطبيعة كلّها حوالَيه.

وبين جيل الأمس وجيل اليوم هذا الفارق بلغة جوزف أبي ضاهر:

"أمس زرعتُ يدي في التراب.

غضبَ والدي: لماذا لا تزرع قلبك؟

اليوم زرعتُ قلبي في التراب.

ضحكَ أولادي: لماذا لا تزرع لنا خضارًا وفاكهةً.. وزهرًا؟".

لقد كان ذلك الجيل الطيّب يزرع قلبه في تربة أرضه، أمّا نشؤنا اليوم فلا يريد من الغذاء إلاّ ما يُشبع جوع المعدة أو يؤخذ بالعين وبالأنف، ويضحك هازئًا من آباء ما زال لغير المادة في نظرهم اعتبار.

"سريرها لا يغمض له جفن، كالشجرة تظلّ واقفة". ذلك أنّه دائمًا في اهتزاز، لأنّ المستلقية عليه لا تستسلم إلى النوم، فهي في يقظة.. و"حركة دائمة".
"اليباس يتباهى بلون "الذهب يكسوه". طلاء خارجيّ هو أصفره اللمّاع، ومع ذلك فالذهب المزيَّف يشمخ بأنفه، ويريد ليصدّق أصالة معدنه الناس.
وكم من النساء هنَّ كتلك النسمة التي لامست خدّه لمس الحرير الناعم، ولكنّها نسمة هاربة تغري بملامستها ولا تطالها يد، وهكذا بعضهنّ.
والقابعة ملهوفةً على لهب الانتظار رمت بصرها إلى البعيد البعيد علّها تراه قادمًا.. فقد تأخّر وصوله. هذا النظر الممتدّ مثل خطّ طويل إلى نهاية الأفق أصبحت صورته أقرب ما تكون إلى درب أو بساط مفروش بين عينَيها وتلك الأبعاد، وهكذا فهي عند جوزف "فرشت النظر دربًا".
فنجان القهوة لحس شفتَيه وتلمَّظ بعد أن شربت منه، يريد هو ليتذوَّق طعم حلاوة شفتَيها وليس العكس، وأين طعم البُنّ من طعم هذا الرضاب!
أمّا طعم الزعتر، لفرط ما هو مغرٍ للفم، "فبنعمة الاشتهاء حدّث". أبلغ تصوير لما يشدّك إليه بذاك الجاذب القويّ حتى ليغدو إغراؤه حديثًا ينتشر في الآفاق.
"السهل يكتب شعرًا بحبر أخضر". فأروع الشعر لا ما خُطَّ على الورق بالمداد الأسود، بل ما خطّته يد الخضرة على صفحات المروج والحقول والبساتين.
"راحت إلى البحر، اغتسلت به، وظلَّ في نفسها سؤال: لماذا بقي البحر مالحًا؟". وعطفًا على ذلك أرى هذه الإضمامة الشعريّة من جوزف أبي ضاهر سكّرة أُلقيت في بحر الشعر لتطغى بحلاوتها على ما فيه من ملوحة ومرارة بتأثير ما يتفل فيه البعض من الملح الأُجاج (الملح الأُجاج هو الملح المُرّ إلى جانب ملوحته).

جوزف نعمه الشَّاعر

مقدّمة ديوان الشاعر، وقد ضمَّه معها كتاب صدر عن "مؤسّسة مطابع رعيدي" – بيروت ضمن سلسلة "منارات من لبنان" خاص بصاحب الديوان، تحت عنوان "جوزف نعمه مؤسّسة في رجل".

عجبًا لإنسان لم يترك حقلاً من حقول الفكر والعلم والأدب إلاّ خاض فيه وأجاد، متجاوزًا إيّاها أيضًا إلى القانون والإدارة والفولكلور، وإلى السياسة والنوادر والطرائف والذكريات، إلى غيرها ممّا لا يحصيه عدّ، ولا يمكن، لكثرته، أن لا يسهو شيء منه عن البال.

ونحن منه الآن في أحد هذه الحقول: الشعر، حيث نزداد عجبًا لكون هذا الرجل، الذي لم يضع الشعر في مقدّمة اهتماماته مركّزًا على التاريخ واللبنانيّات في مختلف صورها وألوانها، ولج مع ذلك باب الشعر بخطًى واثقة راسخة، وجلّى فيه كما جلّى في كلّ ميدان. ويلفتنا إتقانه اللغة والتعبير الشعريّ الصرف منذ عهد حداثته، فكأنّه "ابن بجدّتها" كما يُقال، أي يملك العمليّة الشعريّة امتلاكًا كأرباب القريض المحترفين.

أجل، ماذا نقول في شاعر ينظم، وهو بعد في طراوة العود، قصيدة في تهنئة نسيب له بعقد خطوبته، فلا يكتفي بالقافية في ختام الأبيات بل يجعلها في الصدر والعجز معًا، مما يضاعف الصعوبة لحدث في مثل سنّه؟ ونأخذ الشاهد من البيتَين اللذَين يؤلّفان مطلع هذه القصيدة:

حـــيٍّ طــرًّا مَن إلى الــــدار حَضَرْ واشرَبَــنْ في سرّهــم كأس السرورْ

فهمُ الأعيـــان في ديـــر القمــرْ وهـــمُ في القبـــة الزرقا بـــدورْ

ودير القمر، مسقط رأسه، تأخذ عليه لبَّه وتفكيره. تراها في أعماق شعوره وفي تلافيف دماغه، في يقظته وفي منامه، في ما يكتبه عنها وفي ما يكتبه عن غيرها إذ لا بد له أن يتطرّق إليها؛ وهذان بيتان يُدرجان في باب الفخر حسب التصنيف الكلاسيكي للشعر العربيّ، يزهو فيهما بتاريخ "الدير" وآثارها، ملمحًا إلى فضل الأمير فخر الدين المعنيّ الكبير عليها ممّا لا تزال معالمه باديةً إلى اليوم رغم تبدُّل الأزمان:

هيَ "الديــر" والتاريخ أصدق شاهــدٍ إذا زال من آثـــارها الغــرّ زائــل

أيـــادٍ لفخــر الديــن فيها جليلــة تبدَّلـــت الأيّـــام وهي مواثــــل

وفي شعره لفتات لا يفهمها غير ذوي الاطّلاع الواسع، لأنّ الشاعر يُلمح فيها إلى كلام مأثور، أو إلى بيت من الشعر قديم، يبني عليه قوله، كهذا البيت الذي يستهل به قصيدة رسم فيها لوحة مصوَّرة لواقعة الأمير فخر الدين مع خصمه ابن سيفا في عكّار:

يا يـــوم عكـــــارٍ ومـــا نلتَــه من حجَّـــة السيف على المـــدَّعي

فللسيف، إذًا، حجَّته لأنّه يبتُّ الأمور ربّما أكثر ممّا يبتُّها الرأي والبرهان؛ أفلا يذكّرنا هذا بمطلع قصيدة أبي تمّام في فتح عموريّة:

ألسيف أصدق إنبـــاءً من الكتــب، في حـــدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعــب؟

وتتعاقب مشاهد المعركة بعد ذلك: مهر الأمير يجري مرسلاً صهيله، ويتألّق نجمه ساطعًا كيفما اتّجه في خضمّ المعمعة، كالفكر يشعّ نوره بهيًّا في كلّ أفق يرفرف فيه جناحاه:

ومهـــركَ المصهـــال في جريــه كالفكـــرِ أنّى يتَّجـــــه يسطـــعِ

والعدوّ مؤرَّق لا يهدأ روعه ولا توافيه سِنَةٌ من النوم، وقلبه، من شدّة خفقانه هلعًا من المصير الذي ينتظره على يد فخر الدين، يعثر بأضلعه لأن هذا القلب يكاد أن يفرّ من صدر صاحبه وهو ينتفض ذعرًا:

هذا ابن سيفا قد جفاه الكرى، فقلبه يعثر بالأضلعِ

وشبح الأمير يلاحق العكاريَّ ويطارده في حِلّه وترحاله، ويدخل عليه مخدعه مخترقًا ستائر الليل.. فلا يبارح فكره وخياله:

يراكَ في حِلٍّ وفي رحلةٍ وفي حواشي الليل في المخدعِ

ويبرع في التلاعب اللفظي شعريًّا.. ولكن بخفَّة روح لا تدع أثرًا للتكلّف أن يظهر من خلال هذا التلاعب. ففي رثائه للمؤرّخ الأب يوسف أبي صعب، وهو من "الكفور" في مقاطعة الفتوح الكسروانيّة، يقول:

إنّ "الكفور" وإن تداخلَ إسمَها كفرٌ تظلُّ حديقة الأطهارِ

ثمّ هناك الصوغ العالي كأرهف ما تمتاز به اللغة العربيّة إذا ما وُجد مَن يمتلك ناصيتها ويعرف أن يستخرج منها حلاواتها كهذا الشاعر الهاوي، المقبل على الشعر من صعيد التاريخ والجنديّة وكتابة المضابط والتقارير:

لله أيّام مضت في غربةٍ كانت كدهرٍ وهيَ بعض شهور
هل يستطيع عن الربوع تنائيًا صبٌّ يحنُّ إلى الربوع نظيري؟
لمّا دنوت من الربوع عشيَّةً حيّيتُها بالهمس حين مروري
فيحاء جلَّلها البها وتسلسلت أنهارها بترقرقٍ وهدير
خضراء جلببها الربيع ببُرده وأزانها بزنابقٍ وزهور
أرج النسيم يفوح في أرجائها سَحَرًا فيشفي لوعة المصدور

أحمامـــــــةَ الوادي بمنعرج اللــوى   طيـــــري إلى تلك الأحبّة، طيـــري
واهــــدي سلام متيَّمٍ يصبـــــو إلى   تلك المنــــازل في الحمى والـــدُّور

أيّة لغةٍ هذه التي فقدنا ملامحها منذ أن غاب جيل معلّمي الصياغة والذَّوق واستقطار العسل من شهده!

ومثلها، طِيْب نفَسٍ وجودة سكب، ما جرى على لسانه من قصيدة إيمانيَّة تَقَويَّة:

جـــــاء المسيح لأرضنــا ليسوسنــا   ويعيذنــــا من شرِّ كـــــونٍ مظلـــمِ
فأقـــــام مَيتًا لُـــــفَّ في أكفانـــــه   وحنــــا على الرجل الفقير المعـــدَمِ

مستطردًا من ذلك إلى المصير الذي لقيه المسيح من صالبيه جزاء موعظته الحسنة وهدايته إلى الحق:

ساموا المسيح من العــــذاب أشـــدَّه   وقضوا عليه بالقضـــــــاء المبـــرم
مــات المسيح على الصليـب معلَّقًا   يسطـــــو عليه الجنـــد كالمتأثّـــــم
حمل الجـــــــراح بنفسه متألّمًـــــا   حتى يكــــون لجرحنا كالمـــــرهم

ولئن كان شعر المناسبات يطغى على معظم قصائده فليس ذلك ليخفض من قيمتها لأنّ المناسبة تستثير عاطفة الشاعر لتجاوبه مع الحدث سلبًا أو إيجابًا فتتدفَّق في قصيدته المشاعر والأحاسيس. من ذلك ما عبَّر عنه بلوعة حارقة في رثائه للمرحوم داني كميل شمعون إثر مصرعه الفاجع، فكانت كلمات تقطر دمًا، وتقطر صدقًا في ما تقول:

كلُّ المصائـــــب والخطوب جسيمةٌ   ومصيبة "الـــــدير" الأخيـرة أعظمُ
إخوانَنا، والخطـــــب راع قلوبَنـــا،   سيّـان في ذا الخطـب نحــن وأنتمُ

ثمّ إنّه يخرج في القصيدة عن موضوعها الحصريّ ليتناول شأنًا عامًا هو تفشّي الجريمة في البلاد، وانتشار العصابات التي يذهب ضحيّتها الآمنون يوميًا:

في كلّ يوم للجنــــــاة عصابــــةٌ   ومناحـــــــةٌ للآمنيــــن ومأتــــمُ

مناشدًا العدالة أن تتحرّكَ وتُنزِلَ بالفاعلين العقاب الصارم، إذ بغير استعمال القوّة والقسوة لن تستقيم الأمور ولن تعود إلى نصابها:

يا لَلعـــدالة، إننا شعـــــب أتـــى يرجـــو صرامتكِ السواد الأعظــمُ

يرجـــوكِ تعقيب الجنـــــاة بشدَّةٍ حتى إذا ما بـــان عندكِ مَـــن هُمُ

هاتي المهنَّـــد وافتكي بعصابـــةٍ فبغيـــر حدّ السيف لا تتقـــــوَّمُ

وهكذا تتيح المناسبة للشاعر أن يرود، انطلاقًا منها، آفاقًا أوسع ولو كانت ذات صلةٍ بموضوعها.

جوزف نعمه، الذي قرض الشعر إمّا في أوقات فراغه القليلة أو عندما كان يهزُّه حدث من الأحداث، ولم ينصرف إليه انصرافًا في خضمّ مهامّه الرسميّة أولاً ثمّ مشاغله العلميّة والاستقصائيّة والتوثيقيّة من بعد، كان مع ذلك مرجعًا للشعراء، لا الناشئين منهم فقط، بل كذلك المتمكّنين من صناعة الشعر وذوي العراقة في مزاولتها. وهذا شاعر مشهود له في دير القمر بأنّه شاعرها وأديبها وخطيبها، إذ كان فارس منابرها والمغرِّد أو النائح في أفراحها وأتراحها، هذا جورج بيطار نعمه يرسل إلى نسيبه جوزف قصيدة يذكّره فيها بعهدهما معًا أيّام الحداثة والدراسة ويبثُّه حنينَه إلى تلك الأيام، ثمّ يختم بكلمة يرجو فيها المرسَل إليه أن يبدي له ملاحظاته على القصيدة حتى يستفيدَ من هذه الملاحظات، ويستدركَ أخطاءه، في ما ينظم مستقبلاً، ويأبى إلاّ أن يقولَ إنّه سيتَّعظ مما يفيده به جوزف نعمه لتسلم قصائده المقبلات من المآخذ:

"عزيزي جوزيف

تحيّة فاحترام، لقد نظمتها على بحر الوافر، فإذا وجدت فيها ما يناوئ الرجاء إفادتي عنها لأتّعظ منها لسواها ودمت".

(التوقيع)

وجوزف نعمه، هذا الشاعر بالعربيّة على النسق الرفيع الذي رأيناه، كان شاعرًا أيضًا بالفرنسيّة وعلى نفس القدر من الإجادة، نقرأه بلغة لامارتين.. فنعود معه إلى تلك الأجواء الرومنسيّة الرائعة ولو كانت حزينةً وداكنة اللون.

أجل، إنّ شعره الفرنسيّ يستمدّ لونه ومشاعره من الشعر الفرنسيّ الذي درسه وهو على مقاعد التحصيل، قبل أن تشيع الموجة الجديدة التي عمَّت الشعر الغربيّ وانتقلت عدواها إلينا. فهو رومنسيّ قلبًا وقالبًا، يقف في شعره أمام الموت، أمام شبابه الذي لن يهنأ به لأنّه سوف يذوي عن قريب. ونلاحظ من ذلك أنّ هذا الشعر نظمه في أيّام شبابه، حينما كان ما يزال متأثِّرًا بأجواء المدرسة، ولكنّني، آسفًا، لن أستطيع إمتاع القارئ في مقالي هذا بأطايب هذا الشعر، لأنّ الترجمة تحفظ له معانيه بينما تُفقده الوقع الذي له باللغة التي كُتب فيها. وأجمل ما في هذا الشعر قصيدة "الوداع الأخير لشاعر"، فهي مشبعة بلهجة الحزن، وتقطر بألم الفراق ورهبة الموت، ويخيّم عليها جوّ موضوعها حتّى ليشعر به مَن يسمع تلاوة هذه القصيدة ولا يعرف لغتها، إذ يلتقط منها اللهجة والنفَس.. لأنّها مؤدّاة بالقالب والسكب اللذَين يوافقان موضوعها تمامًا.

وشعر جوزف نعمه بالفرنسيّة غير قليل، ويطرق موضوعات مختلفة. ولا عجب أن يكون صاحبه متمكّنًا من هذه اللغة الأجنبيّة تمكُّنه من لغته الأم، فهو قد قضى ردحًا طويلاً من خدمته العسكريّة قائمًا بأعمال الترجمة لدى الضباط الفرنسيِّين المنتدَبين إلى سلك الدرك اللبنانيّ.

خلاصة القول إنّ جوزف نعمه شاعر بأيّة لغة كتب. فالشاعريّة تولد مع الإنسان قبل أن يتعلّم النطق، وقبل أن يعرفَ أيّة لغة سيتكلّم بها في المستقبل. وما كان سليل عائلة "نعمة" غير نعمة على الشعر كما كان نعمةً على التاريخ، وكان، كما كل العباقرة الذين طلعوا من هذا البلد، نعمةً على لبنان.

في رحاب هذه الجنة

مقدِّمة كتاب "العائلة جنّة" لأمين زيدان الذي ما زال مخطوطًا.

جديد أتى به أمين زيدان، أقولها وأصرّ على ذلك.

ويهبّ معترض قائلاً: "أما قرأنا قبل اليوم أدبًا من وحي الطفولة، أو من وحي الأبوّة والأمومة، أو من وحي شريكة الحياة وأمّ البنين؟ ما هو الجديد في الموضوع، وأين هو المجال الذي لم يطرقه أحد؟".

لا، ليس من هذه الزاوية نحكم على فرادة الكتاب الذي بين أيدينا. فالأعضاء المكوِّنة للعائلة كلّها كانت مصدر إلهام للأدباء والشعراء، لكنّ العائلة بصفتها هذه، العائلة كإطار للحياة، والبيت العائلي كمسرح لهذه الحياة، إذا كانا قد شكّلا قبل الآن مادّة للأدب والشعر فذلك يكون من الندرة بحيث فاتنا الاطّلاع عليه.

أمين زيدان، عندما نقرأ كتابه هذا، نخاله أحاط دائرته الجغرافيّة الصغرى، البيت، بسياج يعزلها عن العالم وأقام منها جنّةً يقبع فيها أبدًا، وهي وحدها كفيلة بسعادته وفيها غنية له عن جنان الأرض والسماء.

هذا الاكتفاء النافي لأي نهم آخر، هذا الارتواء حتّى الثمالة فلا طموح بعده إلى شيء، لولا إيمان يبقي للكاتب على غاية بعيدة هي الله، يؤلف عنصرًا أكاد أقول إنّه يسير ضدّ الاتّجاه الطبيعيّ للإنسان، هذا الذي أُثر عنه أنّه لا يرضى بشيء نهائيّ، وأنّه يظلّ يسعى إلى غاية ما حتّى يدركها وإذا به، في هذه اللحظة عينها، يتحوّل عنها إلى سواها وهكذا إلى ما لا نهاية.

الأمين ليس متواضعًا في التزامه هذا الحدّ لا يريد أن يتعدّاه، فروحه هي من تلك التي لا يسعها الكون كلّه. نهر الكوثر لا يطفئ ظمأها، والترياق لا ينْجيها من غائلة جوع. وحدها العائلة استطاعت أن تملأ جوانبها وأرجاءها، وأن تفعمها بشعور مَن بلغ الذروة في ما ينهد إليه، فلا سعي بعد وراء سعيه، ولا منية بعد غاية المنى.

رهافة بالغة في إحساسه جعلته يلتقط أبسط الحادثات في المحيط المحصور – ولا نقول المحدود – الذي ارتضاه لنفسه ويبني عليها رائعة أدبيّة. كلّ كلمة تصدر عن ملاك من ملائكة جنّته، كلّ حركة وسكنة، بل كلّ نأمة تختلج بها الشفتان هي، عنده، موضوع ينسج عليه قطعةً ممّا تضمّنته هذه المجموعة، لا تكاد تفلت شاردة من ملاحظته القويّة، ولا تمرّ لماحيته بشيء مرّ الكرام.

وهنا الجديد في الأمر: أن يستوحي ماجريات الحياة اليوميّة لا في المجتمع حيث المادّة دسمة، ولا في عالم القضايا الكبيرة من سياسة أو تربية أو أعمال، بل في نطاق التعاطي ما بين أب وابنه أو شقيق وشقيقته أو ما بين ربَّي البيت، فتأتي مع ذلك المعاني غزيرةً والمشاعر جمّة، وإذا الرجاحة في ما يسوق لنا تعلو بالموضوع، الذي ينظر إليه البعض على أنّه عاديّ، إلى مستوى المواضيع الموغلة عمقًا والمترامية بسطة أفكار، وإذا الدائرة المكوَّنة من خمسة أشخاص عالَم مصغَّر فيه ما في العالَم الواسع من تشابك عُقَدٍ وأمور، ومثقَل بضخم المسائل المحتاجة قلمًا كقلم الأمين ليعكس صورتها ويعالج مجملها وتفاصيلها.

حديقة ذات شجرتَين وزهرات ثلاث – هُصر عود إحداها لكي لا تكتمل الفرحة – أغنت صاحب هذا اليراع عن مروج الدنيا وجنائنها، فأقام داخل سورها لا ينظر إلى خارج.. ولا تعصف به رياح السفر إلى أبعد. كأنّه عرف في غرساتها القلائل سخاء العطاء وجودته، فإذا الثمار وفيرة وطيّبة النكهة.. والأقمار شذيّة ذات أريج معطار.

أتريد أن تتعرّف بنفسك إلى هذه الوجوه المحبَّبة؟، لا حاجة للقاءٍ أو زيارة. يكفي أن تقرأ، في الكتاب، ما جاء على ألسنة أصحابها ليرتسم هؤلاء أمامك بروحهم، بنفسيتهم، بالمزاج والخُلُق والطّباع. مجسَّدين أمامك تجدهم حتى بملامحهم الخارجيّة، ولا أدري إذا كنت أبالغ هنا لأنّي أعرفهم وجهًا لوجه.
رسّام ماهر هو الأمين؟، قد يكون، وإنّما ساعده على ذلك اندماجه بأشخاص مَن يصوّر إلى حدّ إبراز شخصيّاتهم وخصائصهم النفسيّة كما لو كانت في حضورها الفعليّ. كلّ هذا بتلميح رشيق يقتضي التقاطًا كما تُلتقطُ الصورة الهاربة على الشاشة أو بسهام التعبير المارّة كاللمح.
كيف الممثّل الذي يبرع في تقمُّص شخصيّة مَن يؤدّي دورهم على المسرح؟، هكذا الأمين في رسم سيماء زوجه وأولاده على الورق. وهو، هنا، إسم على مسمّى: أمين في نقل الصورة للقارئ كما لو كان يشاهدها في الواقع الحي، ومطلوبٌ القارئ ذو التحسّس المرهَف والقادر على التقاط الصورة العجلى التي، فضلاً عن رشاقة مرورها، لا يمكن أن يدخل في جوّها ومناخها إلاّ بارع في استجلاء الدقائق الخفيّة والأطياف غير البادية تمامًا للعيان.

***

فضل أمين زيدان في كتابه هذا، أو بالأحرى الانجاز الذي حقّقه، أنّه استطاع الانتقال بالموضوع الكتابيّ إلى حيّز لم يلتفت إليه كثيرًا الأدباء من قبله، لا سيّما في أيّامنا التي شغلت أصحاب الأقلام بالمواضيع التي هي على مستوى الشعوب ومصائرها بحيث صوّروا للناس انّ كلّ ما عدا ذلك تافه أو في غير أوانه. فبرهن الأمين، في ما ساق إلينا، على أنّ هنالك جوانب من الحياة جديرة هي أيضًا بالتناول، لا تفوتها القيمة والنفع، وينبغي عدم إغفالها للنظر بعين واحدة إلى ما يهمّ المجتمع والناس. فمَـــن يريد أن يؤدّي خدمةً لبني قومه، أو لإخوانه في الإنسانيّة،

عليه أن ينطلق إلى ذلك من نظرة شاملة محيطة لا أن ينظر في اتّجاه واحد أو يضع نظام أفضليّات تبعًا لاهتماماته الشخصيّة ومنحاه الخاص.

مع أمين زيدان بتنا نصغي إلى ما يفوه به طفل ضمن الأسرة باهتمام يعادل، أو يفوق، إصغاءنا إلى خطاب أو تصريح رجل دولة يتوقّف على قرار من قراراته مصير العالم، وذلك بمقدار ما ينطوي عليه كلام الطفل من صدقٍ وبراءةٍ وما يكتنف التصريح أو الخطاب من كذب ومواربة وتضليل للملايين الذين يقرأونه أو يستمعون إليه. أين هي القيمة الحقيقيّة إذًا؟ وهل أخطأ أمين إذ ردّنا إلى الأصل وأعاد الأمور إلى نصابها بعد أن كاد الإعلام الموجَّه يطمس الحقائق ويقلب المقاييس والموازين؟ وهل بات المغامرون المهرِّجون الذين وصلوا إلى دست الحكم في بلدانهم بالاغتصاب والاستيلاء.. أو بالوسائل المدعوّة ديمقراطيّة، أكثر أهميّةً في أقوالهم من قولٍ نابعٍ من القلب ينطق به لسان طفل لا يعرف الخداع ولا يقصد التمويه والتضليل؟

أجل، لا بدّ، مع أمين زيدان وغيره، من عودة إلى الينابيع، من إعادة تقويم للأمور يزيح عن وجهها الوشاح الذي غطّاها به مَن ابتدعوا ذلك الفنَّ الخطِر، فنَّ الإعلام الهادف إلى أن يُري الناس ما تُريهم أعينهم خلافَه لو تُركت على سجيّتها. وعندها نعرف أنّ الموضوع الذي انتقاه أمين زيدان مادّةً لكتابته، والمواضيع المماثلة، أهمّ بكثير من المواضيع التي يثيرها لاعبون على الحبال، وراقصون على المنابر، ودجّالون على المستوى العالميّ أوهموا الناس بجلال الشأن الذي يتعاطونه وما أهميّة هذا الشأن في الحقيقة إلاّ في أنّ الممسكين به باستطاعتهم القضاء على الإنسانيّة والحضارة بأمر يصدرونه أو بكبسة زرّ.

"العالم هو في يد قبضة من الأزاعر"، هذا ما قاله أمامي مرّة رجل من العامّة سجّلت كلامه في ذهني كحكمة من الحكم الشعبيّة. وهــذا ما يهيب بنا، إزاء هــذه

الحقيقة المشؤومة، إلى عدم إيلاء كبير وزن للمواقف والتوجّهات الصادرة عن هؤلاء وبناء كل ما تعالجه أقلامنا عليها وعلى ما يتفرّع عنها. فلنعد إلى مواضيع الحبّ، والطفولة، والطبيعة، والعواطف وعوامل الذات، ولنهتف لصدور كتاب يرى الجنّة في العائلة ولا يقبض ادّعاءات المدّعين بأنّهم يريدون أن يجعلوا من الأرض جنّة عدالة وحريّة ومساواة. هذه كلّها صرنا نعرف أنّها مجرَّد شعارات يسير مجرى الأمور بعيدًا عنها وهي ليست أكثر من متمِّمات للّعبة ومسهّلات لنجاحها وجوازها على الناس. فإذا انتحينا عنها جانبًا فذلك ليس من الهروب والتقوقع في شيء، بل هي إشاحة نظر قَرِفة عن الانشغال بما أعطي صفة "القضيّة" وما فيه من هذه الصفة غير توسُّلها كذبًا لجرّ القوم وراء مدَّعي العمل لها واقتياد الجماهير، حتى أصبح هذا الدجل علمًا له أصوله ومدارسه ونظرياته والمؤلّفات المدبَّجة في حقله والكاشفة، صراحةً، عن أنّ المقصود منه إلقاء فكرة في روع الناس، وزرع اعتقادٍ معيَّن في نفوسهم، تمهيدًا للسيطرة عليهم وتحريكهم وفقًا للمصلحة والغرض.

***

الجديد الآخر في الكتاب، أو عمليّة التحدي التي أرادها الكاتب، هي محاولة الخروج أسلوبًا وتعبيرًا عن قواعد الجماليّة الفنيّة الراسية عبر الأجيال.. وقد جرى التنويع حتى اليوم ضمن إطارها العام لا بنسفها وابتداع جماليةٍ سواها.

تلك الجماليّة المكرَّسة منذ أقدم الآثار الأدبيّة حتّى يومنا هي إفراز الحضارة البشريّة في الميدان الاستاطيقي، كما أفرزت هذه الحضارة تشريعًا ما زال مترابطًا متشابهًا بالمعنى الواسع منذ القانون الروماني مرورًا بالشرع الإسلامي حتى التشريع الحديث، بحيث لم يشكّل التغيير فيه أكثر من تطوير وتحسين ضمن ظاهرة واحدة لم تتبدّل، وكما أفرزت – هذه الحضارة – أيضًا فلسفةً وعلمًا ما زالا في القرن العشرين يقومان على الأسس والمبادئ الموضوعة لهما منذ عهد الأوّلين من

الفلاسفة والعلماء.. رغم كلّ تقدُّمٍ حقّقاه مذ ذاك وتجدُّد النظريّات والآراء داخل حقلَيهما، وذلك وفقًا لما قاله النقّاد من أنّ التجديد يقوم بتطوير القاعدة لا بالخروج عليها.

وقد لفتني مرّةً قول لسعيد عقل إنّ الأصول التي تقوم عليها الجماليّة الفنيّة في حضارتنا هي حصيلة تجارب زمنيّة استغرقت عصورًا بكاملها، ونتيجة صقل متواصل لم يقم به واحد أو اثنان بل تبلور عبر عهود طوال، وإنّ نحت جماليّة مختلفة تقوم في مقابل هذه، والاهتداء إلى أصول لها يمكن أن يسفر تطبيقها عن إتحافنا بنفائس فنيّة في مثل قيمة الآثار العظيمة التي نملك، يستلزم عصورًا وعهودًا كهذه التي انقضت وانبثق عنها ما انبثق. لذا لا يظنَّنَ أحد أنّ باستطاعته التحرّر دفعةً واحدةً من الهيكليّة الفنيّة المتواضَع عليها منذ البدء، وإن كانت المحاولة بحدِّ ذاتها تشكّل جرأةً مشكورة وخطوةً أولى في الطريق الطويل.

من هذه الزاوية يمكننا أن نسجّل لأمين زيدان خوضه هذه التجربة ولو جاء تحدّيه للأصوليّة الفنيّة المعروفة جزئيًا لأنّه لم يخرج عن لغتنا التعبيريّة المألوفة خروجًا كليًّا بل تصرّف في التراكيب والعبارات تصرّفًا حرًا وُفِّق فيه إلى إبراز ملامح لجماليّة جديدة، شأن كلّ محاولٍ يقوم فضله واستحقاقه على كونه استهلّ السير في الطريق الصعب لا في كونه بلغ آخر الشوط.

لقد فتح أمين الباب أمام الذين كانوا ينتظرون أن يتقدّمهم سابق ليتبعوه، لأنّهم ليسوا روادًا بل هم بحاجة إلى رائد يقتفون خطاه. وغدًا عندما تكرّ السبحة ونقف على لغة جديدة بعض الشيء في الإنتاج الأدبيّ اللاحق، على كلام ذي شكل آخر وصياغة لا عهد لنا بها، سنتذكّر أن البادئ في هذا المجال كان أمين زيدان، وأنّه كان المثل والمشجّع لحلقات السلسلة التي تتابعت بعده والمَدينة له بالأسبقيّة والفضل.

***

جنّة، في الختام، أراد الأمين أن يُشركنا بنعيمها، فنقل إلينا صورة العيش داخل أسوارها.. وهو لم يكن يومًا إلاّ واهبًا ممّا يملك. لكنَّ المشيئة العليا حكمت أن يشبَّ في مقاصير هذه الجنّة لهب من نار الجحيم، فقطفت زين الأقمار الثلاثة التي كانت تشعّ في أرجائها، ونغَّصت العيش الهنيء مُبْدِلةً إيّاه حرقةً ولوعة. وهكذا بقيت الجنّة للقارئ وحده وافتقدها نزيلها الأصيل، فلعلّه يبدع لنفسه ولنا، في عطائه الآتي، جنّاتٍ متلاحقة تعوّضه عمّا تخلّل سعادة جنّته الأولى من قهر ومرارة ويلقى فيها، وهو الذي لم يجد عزاءه بعد، شيئًا من العزاء.

شاعر منح عقله إجازة

أُلقيت تقديمًا للشاعر العميد الدكتور علي عوّاد في أمسية شعريّة بنادي الضباط – بيروت.

حبّه كموج البحار، هادئ حينًا وثائر أحايين، إنّما لا استكانة له في الحالَين.

هدوءه استراحة المحارب، إذ يسافر العشق ويغفو الهوى. فيظنّ خوابيه ملَّت الخمر، والشمس فارقت زهر اللوز، وأنّه في وداع العهد الجميل. وإذا بها تأتي، فلا تبعث فيه يقظةً بل قيامة. وكيف لا ينهض إلى الحياة مجدَّدًا وهي خبز الحياة، مَن يأكل منه لا يجوع إلى الأبد؟! إنّها الخبز والخمر، تشعّ الكؤوس في مراياها. ومع ذلك فقد غنيت بأكثر من هذَين اللذَين قُدّسا في عشاءٍ سرّي: بحر العسل الطامي يدفق من عينَيها، ففيهما ما يُسكر، وفيهما الحلاوة جلَّت عن مثيل.

علي عوّاد.. نقرأه فنُعجب، والمحيّر عند ذاك هو مصدر الإعجاب. بكلمة أو اثنتَين يهزُّنا، فمن أين له، بهذه السهولة، ذلك المفعول السحريّ؟!

إنّه لا يعرف التعب ليصل منّا إلى القلب، كأنّ السبيل أمامه موطَّأ ممهَّد، وقد طالما عانى اللاعبون بالكلمات حتى ينفذوا من خلالها إلى الحنايا والقلوب.

مقطوعاته لا تُعجب فقط، إنّها تُنعش، حتى لنخال أنّ نَسَمًا يرفرف عليها.. فنستنشقه مع الألفاظ والعبارات.

هذا كلّه قبل أن نغوص في المضمون، حتّى إذا أوغلنا في الصور واللّمع الفنيّة تضاعفت لدينا النشوة، وتضاعف التأثير:

كم أودّ أن أمنح العقل إجازة،

وأُدخل الزهور إلى مدرسة مغلقة الأبواب.

فلكي يقوم بمغامرة جنونيّة وهي أن يدخل خلسةً حرم المدرسة حيث تتلقّى "فتاته" العلم ويقدّم لها، عربونًا لحبّه، باقةً من الزهر.. يصوّر هذه المغامرة بصورة لن يوفَّق أحد إلى أفضل منها للتعبير عن هذا الأمر.. وهي منح عقله إجازة.

وهو إذا مات ووُلد من جديد فسيلثغ كطفلٍ حتمًا في أوائل نطقه، وعند ذاك سيكون اسمها أوّل ما يلثغ به.

وهذا الرصد يفكّ عقدة لسانه فيتكلّم في المهد، وعندما يكبر ويُقبل على الكتابة فسوف يغمس ريشته في نداها ليمهر به توقيعه: نداها.. ويا له من مداد...!

ونتابع السير مع علي عوّاد في "مجامر الليل".. نحسب أنّه آخذ إجازةً من الشعر في مفهومه التقليدي.. ذلك الموزون المقفّى، وإذا بنا، في بعض منمنماته، في جوار الوزن والقافية:

في حجرة السكون، في انبعاث السنه
في خطرة الجنون، في فيض المنى
في الجسد ضمَّه ورغبة تئنّ
في الخمار ظلمه وزهرها يُجَنّ

وإنّني لأريد الاعتقاد بأنّ كتابة كلمة "السنة" بدلاً من "السنى" هي مجرَّد خطأٍ مطبعيّ، لأنّ كتابتها بالصيغة الأخيرة هي التي تؤالفها مع القافية في المقطع اللاحق: "المنى"، كما أنّ المعنى يستقيم أكثر.. لأنّ انبعاث السنى، أي النور، هو أكثر إساغةً من انبعاث السنة بمعنى العام الزمنيّ.

وعلى كلّ حال.. لولا عثرات بسيطة، وهي من القلّة حتى الندرة، في الكتاب لكانت "مجامر الليل" ولا مأخذ عليها. فلا أعرف لماذا جعل الاستثناء في "نداء واحد لا يسمعه إلاّ العاشقون" يحرّك ما بعده بالكسر فيقلب الكلمة إلى "العاشقين" بينما هذا

الاستثناء، لغةً، يبقي على الضمّ، ولو قال: "غير العاشقين" لصحَّ منه قلب الواو إلى ياء.

كما لا أدري لماذا حشر في مقطوعاته بعض التعابير العاميّة مثل "يا نيّالِك" وقد كانت "هنيئًا لكِ" أكثر انسجامًا مع نفَس القطعة.

و"دبدب الحكي في أصابعها" أراه تعبيرًا قاصرًا كما يقصّر الطفل "المدبدب" عن السير على قدمَيه، فالواثب وثبًا في أماكن أُخَر تراجع هنا إلى الدبيب. إنّما هو، في المجمل، محلِّق كما رأينا، وفي تحليقه بشير بمتابعة الإيغال صُعُدًا كما كلّ عمليّة ارتقاء، وهو ما سنلمسه حتمًا في عطاءاته القادمة.. ولن يطول بنا الانتظار.

موسى المعلوف: من "معهد الرُّسل" إلى دنيا الشِّعر

نُشرت في مجلّة "الرابطة" الصادرة عن "رابطة خرّيجي معهد الرسل" في عددها السنويّ عن العام ١٩٩٣.

في منتصف الخمسينات أطلّت مجلّة "الرسالة"، صادرةً عن "معهد الرسل"، على العالم الأدبيّ، وأطلَّ معها اسم شاعر جديد شابّ هو موسى المعلوف.

عمر موسى المعلوف الشاعر، إذًا، هو من عمر المنبر الذي اتّسع معه إشعاع "الرسل" من دائرة المعهد القائم في جونية ليشمل جميع البلدان الناطقة بالضاد. وهكذا كان، والمجلّة التي حملت اسمه إلى الآفاق البعيدة، "رسولَين" اثنَين من هؤلاء "الرسل" الذين خدموا العلم والثقافة على مدى قرنَين من الزمن بدءًا بمدرسة "عين ورقة" وانتهاءً بالمعهد الكبير في جونية ووليده معهد "قدموس" في صور، فضلاً عن الرسالات المنتشرة في المغتربات.

وحين خاطب موسى المعلوف قرّاء العربيّة شعرًا خاطبهم بلغة مَن يحترم نفسه ويحترم سموَّ العلم الذي تلقّاه في معهده الراقي. فلم يسفّ، باسم "الحداثة" و"التجديد"، ولم ينحدر إلى ركاكة مَن فلسف العجز والقصور فسمّاهما تحرّرًا وتطوّرًا، بل حافظ على كرامة الكلمة، وعلى نبل التعبير ورفعته، فكان كما قال رئيف خوري عن عمر فاخوري:

"ارستقراطيًّا في الفن والفكر، الأرستقراطيّة الوحيدة المقبولة":

في فـــؤادي من الهوى والجمـالِ   طيف وهـــمٍ يختـــال عبر المحالِ
أبدًا أنسج العشيّـــات بالحلـــمِ   وأطـــوي الظـــلال إثر الظلالِ
كلٌّ همّي إن غـــار في الأفق نجم   أن أغنّي للَّيـــلِ ذكرى الليالـــي
يجرع البـــدر من ذُكــاءَ ضياه   فيـــروّي العيـــون دفقُ اللآلي
إنّها سنَّـــة الإلـــه على الأرض: نـــوال يصبـــو لجنْيِ نـــوالِ

وبديهيّ أنّنا حين نقرأ شعرًا من هذا النسج الرفيع لن تفوتنا قيمته، ولكنّها تتجلّى لنا أكثر حين نقابله بالمبتذَل الشائع في يومنا تحت شعار الثورة على القديم. فالضدُّ يُظهر حُسْنَه الضدُّ، خصوصًا متى رأينا الجديد في الفكرة والإحساس يستطيع، كما عند موسى المعلوف، أن يلبس هذا الثوب المؤنّق، فلا يضير جديده في شيء أن يكون قالبه ذلك الموروث وقد جعله الشاعر، بتمكُّنه من أداته الشعريّة، مطواعًا لكل إبداع مبتكَر لم يُسبَق إليه في سالف من الشعر أو حاضر:

كلُّ تـــاج إن لم يُصَغ لعـــلاه   نبذتـــه العـــروش والتيجـــانُ
فالأساطيـــر في هـــواه عـذارى   راقصـــات يلهـو بهنَّ الزمـانُ
زورق ينثـــر اللآلـــي حـروفًا   لملمتهـــا قبل الـــرؤى الأجفـانُ
إنَّ أعجوبـــة النبـــوغ يـــراعٌ   عبقـــريٌّ مـــداده الإنســان

أجفان تسابق رؤاها إلى التقاط الحروف المحمَّلة على متن زورق يرشُّ بها مبحرًا شواطئ العالم، ومداد هو الإنسان نفسه يغتذي به اليراع لا تلك المادّة السوداء، والتيجان ترفض صنوًا لها لا يعلو به رأس صاحبه إلى حيث يليق بالتاج، فأين القديم في كلّ ذلك؟، وأين التقعّر والتحجّر، المنسوبان إلى القديم، في مثل قوله:

إخـــوةٌ نحن كالغضير من الـودِّ   تنـــزّى من روحنـــا في العنـــاقِ
كـــذب المـــوت.. كم جبلنا حياةً   وذرَونـــا منابـــت الإشـــراقِ

كم غرقنـــا في الحلم عمر ليـــالٍ والليالـــــي من الخـــوابي العتـــاقِ
رُبَّ كـــــوب من حسِّنـــا رشقتــه يــدُ جِـــنٍّ، وأيُّ كـــوب بـــاقِ؟
نحن للشعـــــر أنبيــــــاء القـــوافي قيـــل عَنَّا: أصابــــــع الخـــلاّقِ

بل هو يضع السهولة والجري المرتاح في مقابل التقعّر، ويلقّن ذوي التحجّر من المحافظين المتزمّتين درسًا في اللين والاخضلال. فما كان الأداء العالي يومًا رجعيةً وانشدادًا إلى الوراء، وما كان التفلّت من المقاييس الجماليّة التي رسا عليها الذوق بعد طول تجارب وتطواف ومحاولات تقدّمًا ووثوبًا إلى الأمام. فإذا وضعنا، في وقفة ضمير وصدق مع النفس، قصيدة من ذوات الكلمة الواحدة أو الكلمة ونصف الكلمة في السطر على أنّها بيت من الشعر تجاه "معلوفيّة" من مثل هذه:

من قمـــــة نطفر فـــــــوق السنى، زورقنـــــا أرجوحـــــــــة العنبـــــرِ
أخصبتُ عينَيـــكِ، فلـــــي موسمٌ، أيُّ شعـــــــاع فيكِ لم يُزْهـــــــرِ؟
للــــــورد من عطركِ أسطـــورةٌ يعزفهــــــا الجــــــــدول للأنهرِ
حاكَ على الثغــــــر وريقاتــــــه فبرعم اللـــــون الخضيب الثــــريّ

فأيٌّ من القصيدتَين يصمد أمام الامتحان؟ وأيُّ بأس في أن يلتزم الشعر أصوليّةً ضامنة لبقائه ضمن حدود الاعتدال بين شعر محنَّط عفّى عليه الزمن وآخر شطحت به "الحريّة" إلى تعبير يسوقه الشاعر كيفما أراد وبأيٍّ كلامٍ كان.. كأنّ الشعر ليس له طبيعته الخاصّة وبالتالي تعبيره الملائم له، ولغته التي ليست لغة الكلام العاديّ، ولا لغة البحث العلميّ، ولا لغة التدوين في الدوائر الرسميّة. فمن العبث أن نُلبسَ الشعر غير حلَّته اللغويّة والتعبيريّة المناسبة، لأنّ لكلّ حقل من الحقول ما ينسجم معه ومع طينته، أي معدنه الخاص، وأجوائه ولونه والمناخ الذي يسبح فيه. وعلى هذا الأساس كم نرى من صميم الشعر، ومن صحّة الانتساب إليه، مثل هذه النفثات لموسى المعلوف:

لجنّيتي مـــا تحـــوك النجـوم الصبايا مـــن السِّحر أو تضفـرُ
لها القمـــر الحلـــو يشتاق مثلي غـــواها، لها الحلـــمُ المزهرُ
وفي الروض إمّا سرت كـــم آفاق على هـــزج أعطافها العنبـــرُ
وتلك الـــدوالي عناقيــــدها ترامـــت على ثغـــرها تَسكـرُ
وفي شَعـــرها أمسيـات المغنّي وفي خصرها الوتـــر الأخضـرُ
فتـــاةٌ لها البـــدر يختٌ وقلبي ربــــابٌ وعيـــنُ الهوى أبحُرُ
غرقنا معًا في طيـــوب الشفـــاه فتاهـــت على ضمِّنا الأعصـرُ

"جسدان وروح" للشَّاعر عاطف ياغي

أُلقيت في ندوة حول هذه المجموعة في "نادي باسل الأسد" – بعلبك؛ ونُشرت في جريدة "الأنوار" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٣٤٧ – السبت ٢٧ حزيران ١٩٩٨.

ملحَّنة قصائد هذه المجموعة دون حاجة إلى مَن يصبُّها في النغم. فقد اختار لها صاحبها الأوزان الراقصة، وسريع النقلة من الرقصات لا تلك المترنّحة المتهادية، فقرأناها نوطةً موسيقيّة اتّخذت شكل الحروف، وجديرةً بأن يُصدَح بها في مجامع السمر لا أن تُتلى في خلوة مع النفس:

إحترقـــي إن لـــم تحترقـــي، سأمـــــزّق ظلّكِ مـــن أفقـــي

إنـي عاشرتـــكِ أعـــــوامًا وأنـــرتُ دروبـــكِ مــن حُرَقي

وجعلتُـــكِ للأنثـــى مثـــلاً وجبلـــتُ صفاتكِ من خُلُقـــي

وغرقـــتُ ولم أعـــرف أني سأكـــون وحيـــدًا في غرقي

ثمّ ينحو إلى التوشيح، معارضًا أندلسيّة مغنّاة بصوت فيروز لا يبارح لحنُها ذهنَنا، فما أن نبدأ بقراءة قصيدة "أذكريني" لعاطف حتى يطفر لحن تلك إلى ذاكرتنا منطبقًا على القصيدة التي بين أيدينا كل الانطباق:

أذكرينـــي كلّما الليـــل سجـا وبـــدا في الأفـــق نور القمرِ

وابعثي لي بسمةً عبـــر الـدجى فأنا في الليـــل صنـــوُ السهـرِ

أنتِ لي حـــب وحيـــد يرتجى والذي كـــان لقتـــل الضجـرِ

ولكن ليسمح لنا الشاعر هنا بتحفُّظٍ بسيط حول "قتل الضجر" التي لم تأتِ شعريّـــةً

كثيرًا في سياق هذه القصيدة المموسقة، التي زادت رهافتها ونعومتها البالغتان في إبراز نبوّ ختام هذا البيت الثالث ونفرته عن الانسجام مع ما قبله، هذا فضلاً عن أنّ "الحب الوحيد المرتجى" لا يمكن أن يكون مجرّد حب عابر يرتضيه المحب لتمضية الوقت وطرد السأم والزهق.

إنّما لن نبقى مع هذه القصائد في مجال الحلاوة اللفظيّة، ففيها من البوارق والالتماعات في المعنى ما يجعلها ذوب شعرٍ مصفّى وقد خلا من كلّ عنصرٍ آخر غير الشعر الخالص، حين ليس كل شعر، ولو أعجبَ وأمتعَ، شعرًا خالصًا.

فالمنغمس في بحر الحب وقد ذاق منه كل أصنافه.. هل أبلغ في تعبيره عن تجربته هذه من استعارته القول السائر، الذي نحتته العامة لتأدية مثل المعنى المقصود هنا وهو التنوُّع الكبير والشامل في ما أقبل عليه الشخص أو في ما حواه.. بقولهم إنّه عرفه، أو اختزن منه، أشكالاً وألوانًا، فيطبّق الشاعر ذلك على الحب الذي خبره بجميع أنواعه؟:

وحـــب عـــاش أحيانـــا وأسعدنـــا وأشقانـــا

وغنّينـــاه، غنّانـــا وأغنانـــا ومارسنـــاه أشكـــالاً وألوانـــا

وفي صورة جديدة يعبّر الشاعر عن نزوعه نحو ما ليس له نهاية ولا تحدُّه حدود بقوله: "أريد وجودًا بغير تخومٍ". أمّا اسمها فقابع في ذاته كما الخمرة مضمرة في عصير الدالية:

وإسمكِ سوف يبقـــى في كيـــاني بقـــاء الخمر في بـــال الدوالي

ويأتينا الشاعر بطرافة مذهلة حين يخلق سببًا لهجر الحبيب لم يندرج يومًا في أسباب الهجران. فالفراق عنده لم يكن لشبعٍ أو ملال، ولا لتنافرٍ كما يحصل بين الحبيبَين، ولا لصدمةٍ من أيّ نوع، بل لأنّ حبّها غدا فوق احتماله. إنّه من الوطأة عليه بحيث ناء به ظهـره، وإنّــه لمِن الحدّة بحيث ينغر روحه كما ينغرنا الجرح

الجسديّ. وهي حقيقة راهنة ولو لم يلحظها أحد قبل عاطف ياغي، فالأمر متى اشتدَّ، ولو كان ممّا نريده ونبغيه، يصبح أقوى منّا فلا يعود لنا من طاقةٍ عليه، كالجمال الساطع الذي يُبهر الأعين فلا تقوى على التحديق به كما لا تقوى على التحديق بنور الشمس.. ولو كان الجمال ممّا يلذّ للأعين أن تتمتّع ببهائه:

هجرتــــكِ لا لغــــدرٍ أو ملالِ، أنا في الحب محمــــود الخصــالِ
ولكنّي عشقتكِ فــــوق جهــــدي وحبُّكِ فــــوق صبري واحتمــــالي

أمّا الحقيقة الكبرى التي جرؤ على التعبير عنها، وهي مقيمة في نفس كل امرأة، فهي شعورها العميق في قرارتها بأنّها هبة تُوهَب، ولكن لمَن يستحقُّها. فإذا جاءَها الفارس المنتظَر وتمَّ منها الاختيار استيقظت رغبتها الكامنة في أعماقها بأن تعطيه كلَّ ذاتها، لأن تنسكبَ فيه دون حساب. ففي ساعة الحب يزول منها التحفّظ وتهتف بملء الفم أن خذني، إلتهِمْني ولا تُبقِ منّي على شيء:

- بخِّــــرني، ذوِّبــــني، دعنــــي لا شيئًا واسلــــب ما عنــــدي
كُلْ شفتــــي السفلى، كُلْ نهــــدي، كُلْنــــي، أهــــواكَ أنا، كُلْنــــي
- وامسحني كالظــــل، امسحني، لا تتــــرك في الجسم نواتــــئ

أجل، هذا كلام يجري به لسانها في الواقع الحي، وعاطف الشاعر ليس أكثر من ناقلٍ لهذا الكلام وواضعٍ إيّاه في قالب الشعر.

حقيقة أنثويّة أخرى كان أميناً في التعبير عنها.. هي استثارة مكامن الرغبة في المرأة بكلمات الحب والإعجاب. إنّها حسّاسة جدّا تجاه كلمات من هذا النوع: تُلهبها، تنفعل بها بقوّة وسرعة، فتتحرّك لواعجها ولو كانت أمام الشخص نفسه، قبل سماعها كلماته هذه، عاديّةً لامبالية:

أُحبُّــكَ أن تقول بلا انقطــــاعٍ: "حياتي، أنــــتِ روحي، أنــتِ قلبي"
وأقــــوالاً تثير الحسَّ عنــــدي وألقــــابًا تدغدغنــــي وتسبي

ويمرّ الشاعر في طريقه على كثير ممّا لا يلفت نظر غيره ولو مرَّ به مثله: على الألم الذي لا سبب له، على الانزلاق دونما استدراجٍ إليه، على ما يضيء دون شموع، على الاستدفاء بوهم النار ولا نار.

وأجمل من ذلك كلّه أن يفرَّ من فكرة الخطيئة التي تنغّص عليه هناءته مع الحبيب بأن يعيد نفسه طفلاً لا يدري ما الخير والشرّ، ما الحلال والحرام، فهو، عن فِعاله، غير مسؤول:

أحبّيني كطفلٍ ليس يدري خطاياه، ولا همَّ الشجون

وإذ تستأثر صورة الحبيب بمجامع حسّه فإنّه، فكرًا وشعورًا وبصرًا، يتركّز عليها، فيتقلّص من ناظرَيه مشهد العالم الوسيع ليبقى، وحده، أمامهما ذلك الطيف الأثير لديه:

تساوى كلُّ ما حولي فإنّي أراكِ وكلُّ ما في الأرض يخفى

أفلم يتكلّم بلساننا جميعًا.. نحن الذين مررنا بكل هذه الأحوال التي هي من صميم الواقع الإنساني، فراودتنا أحاسيسها دون أن ننتبه إليها عقلانيًّا، وكنّا بحاجةٍ إلى مَن يجسّد لنا هذه المشاعر بوضوح، فيتقمَّصنا ويغدو لا شاعرًا ذاتيًا يصدر عن عاطفته الشخصيّة كما الرومانسيّ، بل شاعرًا تغلغل في كلّ كيان، وعبَّر عن حقيقة كل إنسان؟

عاطف ياغي، لقد كنتَ أدرى منّا بأنفسنا، فبصَّرتنا بما يخالجنا في أغوار ذواتنا دون أن يتمثّل لنا في واعياتنا، فكنتَ كلَّنا، وكنّا بعضكَ، والفارق بيننا وبينك هو الفارق ما بين البعض القليل والكلّ الشامل المحيط.

"كحل المحابر"، شعر تحدّى قيود اللفظ

أُلقيت في حفلة أقيمت في نادي متخرّجي مدرسة "الحكمة" – بيروت احتفاءً بصدور هذا الديوان للشاعر ابراهيم سمعان.

ما كنتُ يومًا مع الصناعة اللفظيّة في الشعر، ولي دراسة – منشورة في مجلَّة "المنابر"، عدد آب وأيلول ١٩٩٨ – أبديت فيها رأيًا بأن المنظومات التي يجتهد أصحابها بإظهار براعات ومهارات خاصّة في سكبها دون أن ترين عليها مع ذلك مسحة الشعر الحق.. ليُبحث لها عن اسم آخر غير الشعر، ولتُدرَج في باب فن مستقلّ قائم بذاته، إذا كانت موفّقة من بعض النواحي التي لا علاقة لها بالإلهام الشعريّ.

ولقد كانت هذه هي النظرة العامّة إلى ما يسمّى بـ"المحسِّنات اللفظيّة" في الشعر، حتى دُعي العصر الذي طغت فيه الصنعة على الشعر بعصر الانحطاط. إنّما هذا لا يعني أن المقدرة التي يبديها أصحاب هذه المنظومات لا تستحق الإعجاب وإن كانت لا تُكسبها صفة الشعر، خصوصًا متى كانت تذلّل صعوبات كبيرة تصل إلى ما يقرب من الاستحالة.. على مثال ألاعيب ناصيف اليازجي وبهلوانيّاته في "مجمع البحرَين"، أو على مثال التواريخ الشعريّة التي عليها أن تلائم ما بين المعنى المقصود وبين الاستعمال الإلزامي للحروف الأبجديّة التي تحمل أرقام المناسبة التي قيلت القصيدة فيها.

فكيف، إذًا، بهذه المقدرة إذا أمكن مزاوجتها مع شعر حقيقي؟! إنّ الصعوبة، عندئذٍ،

تصبح مضاعَفة، إذ ينبغي في هذه الحال تطويع القصيدة لمقتضيات تفرض صياغة معيَّنة للأبيات، وعلى هذه الصياغة، الخاضعة هكذا لشروط تتعلّق بالقالب دون سواه، أن تحافظ في الوقت نفسه على النفَس الشعريّ، وعلى الأداء الشعريّ، أعني على اللغة الشعريّة الخاصّة دون أن تنحدر هذه اللغة إلى نثريّة تقريريّة باهتة، أي على السياق الشعريّ في مجرى البيت.. الذي هو أبعد بكثير من مجرّد الوزن والقافية.

ونحن اليوم مع شعر هو آية في الصعوبة، إذ يتوخّى أن يأتي بالمعنى المراد كاملاً دون أن يعوقه قيد، بينما هو يقيّد نفسه بالاستهلال بحرف معيَّن في مطلع كل بيت.. لا ينتقيه انتقاءً بل هو ملزَم به، وإذا هذا الحرف يفرض من الكلمات ما يبدأ به وجوبًا، والكلمة التي توضع تفرض أن يتبعها في تتمّة البيت ما ينسجم مع معناها، ثم يأتي البيت التالي مستهَلاً أيضًا بحرف مفروض يحكم الكلمة التي تحكم بدورها البيت الذي تشكّل مطلعه، وعلى هذا البيت أن يأتي متلائمًا في المعنى مع سابقه لا بل مع مجموع سابقيه، ومع تاليه لا بل مع جملة ما يليه، وهكذا تتحكّم الألفاظ بالمعاني إن لم يكن الشاعر على بسطة من الغنى في امتلاك عدَّة الشعر بحيث يستطيع أن يجول مرتاحًا في غماره، لا يعصاه التعبير الشعريّ الصحيح والمؤدّي، في الوقت ذاته، لما يريده مهما كان عليه أن يراعي من اعتبارات جانبيّة.

وإذا كان التاريخ الشعريّ يتحكّم بالبيت الأخير من القصيدة فقط، أي البيت الذي يحمل، أبجديًّا، أرقام هذا التاريخ، فإن قصيدة الأكروستيش محكومة كل أبياتها بهذه المقتضيات، وعليها أن تخرج منها خروجًا ظافرًا بسلامة معناها، وبسلامة الشاعريّة فيها.

أجل، فليس المعنى المقصود هو وحده ما ينبغي أن ينقذه الشاعر من طغيان هذه الضوابط المصطنعة عليه، بل هناك "السحبة" الشعريّة في مجرى البيت التي أشرت

إليها آنفًا تحت اسم "السياق الشعري" أو "اللغة الشعريّة"، والتي عليها أن تظلّ سليمة لا ينتقص منها فقدان الحرية المطلقة لدى الشاعر في عمله.

السحبة الشعريّة.. أخالني غير محتاج إلى تبيان وجودها في ديوان "كحل المحابر"، تغنيني عن ذلك القصائد التي سوف أورد لكم نماذج منها ينجلي لنا من خلالها الشعر الحق، الذي ينطق بالشاعريّة نطقًا بيّنًا لا يمكن إخفاؤه:

أسمى معاني الحـــق أن نتلمَّســـا بيــــدٍ رؤًى، بيــــدٍ نجيمات المسا

ما كانت الـــدنيا لتحيــا لحظـــةً لو لم يَفِض شوق الليالـــي أكؤسا

لمّا لعبـــتَ العمر طلقـــة مدرك وخذلـــتَ أوهـــامًا تطيح الأرؤسا

بانت عليكَ المرجعيّـــة في الهــوى، وكما اكتستكَ.. العلم ضمَّكَ واكتسى

وإذا كانت الهويّة الشعريّة صريحة وصادقة لا لُبْسَ فيها لدى ابراهيم سمعان، إلاّ أنّه لا يكتفي بها دون إغنائها بفنون التعبير، بدءًا من التلاعب اللفظيّ السائغ المقبول حتّى الالتماعات الباهرة في المعنى، ولنا من المطابقات، سواء ما بين الكلمات أو ما بين العبارات، هذه الشواهد:

- *إن زهـــا رسم بوصفي حلـــلاً يا رجـــاء الشعب حلَّيـــت الحلل*
- *وبـــــدران في ليله لامعـــان وثانيهمـــا إذ يـــــراه يريــــه*
- *ليل لبنـــــان يناجيكَ رجـــاءً، فجـــــر لبنان تناجيــــه اندماجا*
- *لم يَنَـــــل إلا حـــــلالاً طيّبًا، لم يُنِـــــل إلاّ حـــــلالاً أطيبا*
- *مياسمها من ثغــــور الورود، تغنّي وقـــد وُلــــدت كي تغنّى*

أمّا اللُّمَع المعنويّة ففيها من البوارق الذهنيّة مولَّدات رائعة، منها مثلاً، لتبرير العرفان بالجميل والثناء عليه، أنّ الأمر طبيعيّ وتلقائيّ نلحظه لدى جميع الكائنات عاقلةً وغير عاقلة:

إذا لــــم نشأ لجميلـــك حمــــدًا فمــن يمنع الأرض شكــــر المطر؟

ثم هذا التحليل النفسي:

يوهَم الفـــــارغ إلاّ من "أنـــــاه" أنَّ كلَّ الناس قـد صاروا أُناســـه

وأظنّ الكسرة تحت هاء "يوهَم" حتى غدت تُقرأ "يوهِم" خطأً غير مقصود، لأنّ المعنى يقتضي أن يكون الفارغ إلاّ من ذاته مخدوعًا بها قبل أن يكون خادعًا، إذ الاغترار بالنفس هو ما يدفع إلى محاولة إعطاء صورة زائفة عنها للغير.

وتلفتني هذه العودة لدى ابراهيم سمعان إلى أصول البيان العربيّ في الشعر كما كان في أزهى عصوره الذهبيّة، وهو ما قضى عليه "تفرنج" شعرنا مع موجة التأثر بالغرب:

– *دَنا سُماه من الأسماع في رَنَـــمٍ، سبحان مَن أرَّج الإعجـــاب فاندفقا*

– *لـــوِّن بفردوسك الخيّال ساحتنا، لا بــــدَّ من فرج إن أبصر الفـــرج*

– *رئيس على نحوٍ تألّـــق نــدرةً، نهـــارًا وليـــلاً أينما حطّ يُشرقُ*

يعـــاد لكم طيــــب قديــم معتّق ويُبهـــج دنياكم ضمير ورونـــقُ

هذا وما قولكم بالنخليات في "عهود الودّ القديم"، وبالاخطليات مبثوثة هنا وهناك، وبسعيد متغلغلاً في بعض القصائد، تشيع فيها نكهته على غير استقاءٍ من مَعينه وتقليد. ولكنني، للغرابة، لم أجد أثرًا لصلاح.. على وشائج القربى والاعتزاز بها لدى الشاعر. ولعلّ ذلك عائد إلى أنّ صاحب "الأرجوحة" تفرَّد بإطلالة خاصّة في شعره أتت جديدة كل الجدّة وفريدة كل الفرادة، في مقابل شعر لشعراء زمانه كان يراوح ما بين التزام لمألوف الشعر العربيّ وبين خروج عليه تأثرًا، كما سبقت الإشارة، بموجة التلقّي من الغرب، فإذا صلاح لبكي لا هذا ولا ذاك: شعر عصريّ مجدِّد ولكنّه شخصيّ إلى أبعد الحدود، "عصريّته" من عند صلاح.. لا يشاركه فيها مشارك ولم تهبّ عليه ريحها من أيّ مكان. وهنا أرجو التجاوز عن استطراد يخرج هنيهـــةً عن الموضوع لأقول إنّني أُقبل على "أرجوحة القمر" بشعور خاص

يجعلني أدعو قصائدها بالقصائد الفضيّة، لأنّها تتراءى لي ببريق الفضة لا بلمعان الذهب أو غيره، ولم أجد شعرًا بهذا اللون، إذا صدق إحساسي، في أدبنا كلّه.
بالعودة إلى موضوعنا أودّ أن أختم بأنّني كنت أفضّل ألاّ تتخلّل "محابر" ابراهيم سمعان "الكحلاء" ألفاظ نافرة مثل "الهبط" و"السكت" و"الصلوح" و"فالع"، كما كنت أتمنّى لو هدهد النسيم بال الجريح اليتيم بدلاً من الرياح في هذا البيت:

ريـــــــاحُ جُمـــــوحٍ ستغدو نسيمًا، تهدهـــــد بـــــــال الجريح اليتيـــم

فيصبح:

ريـــــــاحُ جُمـــــوحٍ ستغدو نسيمًا، يهدهـــــد بـــــــال الجريح اليتيـــم

أولاً لأنّ الفعل أتى بعد كلمة "النسيم" مباشرةً فكان الأقرب أن يكون منسوبًا إليه لا إلى ما قبله، ثم لأنّ النسيم اللطيف هو الذي يهدهد وليس الرياح الهوجاء. وليعذرني أخي الحبيب ابراهيم، وليعذرني السامعون.

الحنين إلى ماضي الشِّعر عبر "منابع الحنين"

أُلقيت في ندوة عن هذه المجموعة للشاعر أنطوان أبي عقل في قاعة محاضرات مدرسة "الفرير" – جبيل، وهي معدَّة لأن يضمّها كتاب عن شعراء منطقة جبيل.

ألم مزدوج بعثته في نفسي قراءة هذا الديوان: ألم لكون هذه القصائد، التي ازهرت في حديقة الشعر العربيّ الأصيل، مقصورةً في الكثير منها، والأجمل، على مناسبات مدرسيّة وكأن ليس لـــ "منابع الحنين" منابع وحيٍ غير هذه المناسبات الظرفيّة العابرة، وألم أكبر لأنّها أيقظت حنيني إلى شعرنا في ماضي زمانه، حيث الصفاء، والبناء، والبلاغة، والجزالة، والجرْس، والموسيقى، وقطعة الديباج، والعمارة الشعريّة مطلّةً كالقصر المنيف. فاين نحن اليوم من هذا الهُراء الذي اجترأ على اقتحام حرم الشعر باسم تغليب الفحوى على القالب، وبذريعة ما يسمّى إنضاجًا للشعر بنقله من مجالات الحب، والطبيعة وخواطر الذات إلى تناول قضايا تمسّ الإنسان والحياة، ويا ليتهم أحسنوا التعبير عنها إذن لحافظوا على جماليّة الشعر، واستفادوا منها للتأثير فيمَن أرادوا أن يطبعوهم بأفكارهم، ولكنّهم لم يوجّهوا إليهم، تحت ستار الشعر، غير الرطانة، والعكر الكلاميّ، والألفاظ التي يُمّجُّ طعمها في الفم، فيتفلها وهو المعتاد على المفردات الشعريّة يتذوّقها كالسكَّرة إذ تذوب على اللسان.

هذه القصائد، المستقاة من منابع الحنين، ما أصفى ينابيعها هذه، وما أصدق انطباقها على الشعر في حقيقة أمره، هذا الذي إن لم يُطرب ويُسكر فلن يجدي عرضه لما يعرض وتبيانه لما أراد جلاءه لقارئـــه. أمامه الأسلوب التقريريّ عند ذاك، يرحب

فيه المجال للخوض في مثل هذه المعالجات التي يأبى الشعر أن يُركَب فيها مركبه إذا لم تَمُدَّ الشاعر طاقة فنيّة تتغلّب على جفاف هذه المواضيع.

طغــت الدموع ورغرغت أجفانـــه وشكا الزمـــانَ جوًى فغُلَّ لسانــه

وتحدرت حمــــراءَ لاهبــة اللظى، أيكـــون قد طرح الشباكَ زمانــه؟

كالسيف فُلَّ على القراع ولم يـــزل عهـــدُ القـــراع جديدةً حَدَثانــه

لـــدنٌ على شوك الدروب، شريكه ذُلُّ الهـــوان، وزاده حرمانـــه

حيكت خيـــوط الفجر من آمالــه واحلولكـــت، فخبا بهـا لمعانــه

كالطائر الغرّيـــد يشجيه النوى، فيضٌ بُكـــاه وقلّـــةٌ ألحانـــه

حقًا.. إنّنا قد نؤخذ بالنظريّات الجديدة في الشعر، يتفنّن أصحابها في إكسابها العمق الفكريّ، وتقديمها لنا كما الدراسات الجديّة الرصينة، فتُغرينا هذه الضلالة وتجرُّنا وراءها.. حتى نقع، في صدفة سعيدة، على شعرٍ كالذي بين أيدينا الآن، فيكشف لنا عورة ما سعت تلك النظريّات إلى تجميله في أعيننا، وندرك عند ذاك أنّ مقياس الشاعريّة الصادقة ليس ما يُساق من مبرِّرات لما يسمّى تجديدًا، وانتفاضةً على ماضٍ محنَّطٍ بالٍ في زعم الزاعمين، بل المقياس هو وقع الشعر في النفس، إذا أحدث النشوة الفنيّة فهو كذلك، وإلاّ فلن تسعفه آراء المنظّرين، ودعوات الداعين.

تيهي، عليـــكِ سلام الله، واحتضنـــي هذي النديّـــات من غرساتك اللُّـــدُن

أَعطيتِ من روحكِ السمحاء ما عجزت عن مثله باسطـــات الكفّ من زمن

قولي لمَن فجَّـــر المقدورُ مدمعَـــه "صُنْ دمعَ حزنكَ للمأساة واختـــزن؛

لم يطفئ الموتُ نبراسًا بـــه انسكبت روحُ الخلود انسكابَ الضوء كالمُزُن"

من أيّ روضة أو خميلة قطف الشاعر هذا الشعر الخضل، الذي تستوقني منه عودته إلى الينابيع في زمن الابتعاد عنها وطمرها بتراب الحداثة وإسمنتها وكل منتجات مصانع الكيمياء الشعريّة العصريّة، حين الشعر كالغـذاء، لا يصلح منه إلاّ

ما تُنبته الأرض لا ما هو حصيلة المركَّبات الاصطناعيّة التي ما زال العلم يسعى إلى تقليد الطبيعة فيها دون جدوى؟

ويستوقفني منه أيضًا أنّ صعوبة الأوزان والقوافي في الشعر العموديّ لم تعترض سبيله، فلم يجدل الألفاظ جدْلاً، ولم يقم ببهلوانيّات في العبارة الشعريّة لتطويعها وفق متطلّبات الوزن، ولم ينحت اشتقاقات غير موجودة في اللغة تأمينًا للقافية، بل بقي شعره منسرحًا منسابًا، خاليًا من هذه الطلعات والنزلات التي نجدها في قصائد بعض الشعراء المحدثين الذي نظموا الشعر أحيانًا على صورته التقليديّة فكان حَرونًا على أقلامهم، ولم يستطيعوا تذليل صعابه إلاّ بتلك البهلوانيّات التي أشرتُ إليها.

وإلى هذا الجري المنساب في الأبيات، والطلاقة في سَوق التعبير لا يصادف وعورةً في طريقه، نجد الصورة الشعريّة الرائعة، فيحلو المعنى لدى الشاعر كما يحلو اللفظ لا يرجح واحد منهما على الآخر.. وتتساوى كفَّتا الميزان:

كالمطـــــرب الأعمى.. على ألحانه   يغفـــو شقـــــــاه ويستفيق كمانـــه

تعبيرٌ فنّي عن العازف الكفيف الذي ينسى مصابه وبؤسه إذ يغرقهما في شجيّ الألحان. فالغفوة للشقاء هي الغفلة عنه موقتًا، والاستفاقة للكمان هي انطلاق الأنغام منه مهدهدةً بؤس الضرير ومبلسمةً جرحه.

حلَّت مآزرها من فـــــرط لهفتهـــا،   ما أبطأ الوعـــــد في أشواق موعود

أجل، فالمقيم على نار الانتظار لا يسأل عن الزمن المنقضي ما بين الوعد وتحقيقه، والشوق اللهيف يحسب الثواني أدهارًا ولا ينظر إلى عقارب الساعة. إنّه التوفيق كلُّه أصابه الشاعر في التعبير عن هذه الحقيقة النفسيّة الصميمة بهذا الشطر من البيت: "ما أبطأ الوعد في أشواق موعود".

مآخذي عليه أنّه، أوّلاً، إستعار أحيانًا تعابير لبعض الشعراء المعروفين، ولو كانت استعارته هي لمعانٍ غير تلك التي استعملها لها هؤلاء، ولكنّها كادت تكون استعاراتٍ حرفيّة كما وردت تمامًا على لسانهم، أو هي صيغت على طريقتهم بكلماتٍ أخرى:

يا ذابح العصفور تدمع عينه وعلى يدَيه من النجيع القاني

ويقول الأخطل الصغير:

يا ذابح العنقود خضَّب كفَّه بدمائه بوركتَ من سفّاح

وأيضًا:

يوم المعلّم يوم الأمّة انتفضت من رقدة الذلّ في ليلالتها السود

ويقول شفيق المعلوف مخاطبًا ساعي البريد:

لو تعلم الناس يومًا أنّها سلخت أيّامها البيض من ليلاتكَ السود

أمّا:

وانقر على العود يا شادٍ، فأنت هنا في ملتقى الروح بين النحر والجيد

فهي طريقة "نخليّة" في صياغة البيت، تطالعنا لمامًا في "دفتر الغزل" و"الديوان الجديد" و"ليالي الرقمتَين". ثمّ، من حيث مراعاة اللغة، كنت أفضّل أن يكون الشطر القائل: " ما تريديه للنهى أعطاكِ" هو "ما تريدين للنهى أعطاكِ"، لأنّ "ما تريديه" صحيحها "ما تريدينه" حيث تستقيم اللغة ولكن ينكسر الوزن، في حين أنّ حذف الضمير منها جائز لتصبح "ما تريدين"، فتستقيم اللغة والوزن على السواء. وفي الواقع أنّني ظننت حلول الهاء محل النون هنا مجرّد خطإٍ مطبعيّ، فبحثت في لائحة التصحيحات المذيّل بها الديوان.. ولكنّني لم أجد التصحيح المطلوب.

تلك مآخذ على هناتٍ بسيطة لا يُعتدُّ بها ولا يُحفَل، ولكنَّ مأخذي الأكبر على الشاعر أنّه أولاني، في قصيدةٍ له، ما لا أستحقّ، إذ نسب إليَّ فضلاً في مجلّة "الرسالة" يعود للمجلّة بحدّ ذاتها، أي للكتّاب المساهمين فيها وبينهم هو نفسه، وللمعهد الذي أصدرها، معهد الرسل، غير أنّ مشاعر الصداقة أبت عليه إلاّ أن يقول فيَّ ما قاله، فله منّي مثيل هذه المشاعر وأزْوَد، وله الشكر وهو الوفيُّ الخلوق، ولا حُرمنا شعرًا منه نفيء إليه واحةً نضرة وسط صحراء "الشعر" السائد عالمنا اليوم.

جوزف خوق.. مُطلِق الحرف رصاصًا

من وحي ديوانه "حروف كما البنادق". أُلقيت في ندوة عن الشاعر أقيمت في قاعة محاضرات دير مار عبدا – معاد – جبيل، ثم نُشرت في مجلّة يُصدرها الشاعر.

إنعطاف، كما الصدمة جاء، عرفه الشاعر نزار قبّاني في شعره الغزليّ، شعر الحب والمرأة الذي كان لديه كلَّ الشعر، لم نكد نعرف له غيره موضوعًا في حقبة طويلة من مسيرته الشعريّة.

فالمرأة لدى نزار كانت، كما يدرك ذلك كلَّ مَن قرأه، إمرأة الفساتين والأظافر الملوَّنة، إمرأة أحمر الشفاه، والعطر المدوِّخ المُسْكِر، والنَهدَين الأهوجَين الشرسَين، وخُصَلِ الشَّعر المرميَّة واحدة للَّيل وأخرى لله. إمرأة النجاوى على الهاتف، والرسائل الملتهبة، والمواعيد في ضوء القمر، وأخيرًا، لِنَقُلْها، إمرأة الفراش.. والرغبة العاصفة في صدره وصدرها.

فجأةً تغيَّر مفهوم الحب والجمال في نظره، وذلك يوم غدا التلهّي بالحب على الطريقة التقليديّة المألوفة تعاميًا عن الحقيقة، وتغافلاً عن الواجب، وغيابًا عن الواقع وتصاممًا عن سماع النداء.. فيما أزهار الحب وزهراته، من فتيان الوطن وفتياته، طعم لنار المعتدي، ووقود لتنفيذ أطماعه، وأبطال وبطلات في ساح الموت دفاعًا عن حق، وصونًا لكرامة.

يومها كتب نزار يقول إنَّ نظرته إلى المرأة لم تعدْ هي هي. فالجمال في عرفه لم يعدْ الوجه الصَّبوح، والقامة الممشوقة، والخصر النديّ، والساقَين البضَّتَين، بل غدا

مثاله الأعلى في هذا المجال تلك الأنثى المخشوشنة، المهملة مظهرها، المشعَّثة الشَّعر، الممرَّغة جبهتها بتراب ساحة الجهاد، والقابضة يدها على بندقيّة صدئة يكسوها غبار المعارك، والمرتدية ثوبًا كاكيًا ممزَّق الكمَّين والأطراف.. والمنتعلة في قدمَيها حذاء الجند.

يخيَّل إليَّ أنّ شاعرنا جوزف طوق مشبَع من هذه النظرة إلى المرأة، منحاز إلى هذا المفهوم لجمالها وجاذبيَّتها. فهو ينتظر صديقته وهي على صهوة جواد يمشي خببًا على صدور الذين ماتوا وبأيديهم فواتير الدم، ولا ينتظرها أبدًا في مقهًى أو على رصيف النزهات. فأحداث وطنه بدَّلت مفهومه للحب.. وللسيدة المتربِّعة على عرش قلبه. وهل يُلام، في خضمّ الأتون المشتعل، إذا لم يتقوقع مع حبيبته في دهليز الحب في نجوة ممّا يحدث خارجه.. فيما أمثاله ومثيلاتها يموتون ذبحًا او اصطيادًا أو هم منتصبون في وجه المؤامرة الغاشمة؟

معظم شعره النضاليّ يتوجَّه فيه إلى الصديقة. فالحب، والكفاح ليسلم هذا الحب، ويسلم معه وطن وشعب، يمشيان لديه سويّةً:

"يا صديقتي، علَّمتني الغربة فنَّ الصراخ".

"أستأذن كلمتي يا صديقة، سأعبّر بيدي".

"يا صديقتي، يوم يشهر الحب سيوفًا من أعلى جبالنا،

يوم تتحوَّل الغيوم رماحًا في سمائنا،

يوم ينسى أيّوب أوجاعه ليعايش أوجاعنا،

يوم يحمل المسيح صليبه ويمشي مراحل درب صليبنا،

يومها، يا صديقتي، دعيني أمزّق ثيابي، أُحرق دفاتري وأنسى ذكرياتي".

وإنّني لأُلفت النظر إلى اختياره سيّدَي الآلام في التاريخ، أيّوب والمسيح المصلوب،

ليقول إنّهما نسيا أوجاعهما أمام أوجاعنا، وعايشا هذه الأخيرة ومشيا مراحل جلجلتها.

ويستطرد: "يا صديقتي، دعيني الآن أجدّف وأشتم العدالة المفقودة، والحريّة المغلولة التي بها يتغنَّون. يا صديقتي، ستصبح "اللا" المشدودة عنوانًا لثوّار وطني".

وانسجامًا مع نفسه، في هذا الاتّجاه الذي أملته عليه معاناة وطنه، فهو يراسل حبيبته من الشوارع الملأى بالمتاريس، وأكداس الأكياس الرمليّة.. والجثث، لا من غرفته الهادئة في البيت:

"يا صديقتي، يمكنكِ الان رؤية أكياس الرمل المنتشرة على سطوح بيروت، وفي شوارع بيروت.

يمكنكِ الآن رؤية عيون الأطفال من بين ثقوب أكياس الحرب.

يا صديقتي، في بيروت تستطيعين تعلُّم طريقة دفن الموتى، رفع الجثث من الشوارع، من الملاجئ، من المستشفيات، ليس في استطاعتكِ تعلُّم الحب في بيروت.

يا صديقتي، أنا هنا على مسافة وجيزة من الشاطئ، أتأمّل الأمواج حاملةً صناديق المعلَّبات، صناديق "الفرجة" والضحك على شعب وطني".

أجل، لقد كانوا يوقدون النار لتحصدَ هذا الشعب المسالم ثم يصطنعون الشفقة عليه بإرسال "مساعداتٍ" له عبر البحار.. كأن ضربه في مقوِّمات عيشه ليس من صنعهم. وبالفعل كانت هذه الصناديق للفرجة لأنّها لم تصل إلى أيدي المقصودين بها. إنّها واحدة من الوقائع المريرة في تلك الحرب.. التقطها الشاعر وصوَّرها ساطعةً في كلماتٍ معدودات.

رسالة أخرى:

"حبيبتي، عائد أنا من خلف المتاريس الرمليّة، فالبُعد عن صدركِ يُثلجني.
عائدٌ أنا لأغوص في عينيكِ الزرقاوَين حتى الثمالة.
مجنونٌ أنا بقميصكِ الليليكيّ الشفّاف، فنهدات صدركِ تُلوّح لي، تعاتبني، تغريني، ولكنَّ متراسيَ الرمليّ يستميحكِ عذرًا، يستأذنك بالعودة، فللوطن صوت مناداة.
فاكتبيني كلمة بطولة على شفتَيكِ، واجعليني زنّارًا لقوامكِ في رقصة جنون.
حبيبتي، الحريق ما زال يلتهم أرز بلادي.
لن أحملكِ الآن بين ذراعيَّ لأطيرَ بك إلى ما وراء حدود الضوء،
فالقنابل ما زالت تنهمر.
حبيبتي، لا تخافي.. وحيدةً في ظلمات الليل، فماردكِ الأسمر يشقُّ الظلمات بجبهته العريضة ليغوص من جديد في عينَيكِ الزرقاوَين.
حبّي لكِ من حبّي لوطني؛ أحبُّكِ حتى الجنون".

وهكذا، كما نرى، يتوحَّد حبّ الشريكة المختارة مع حبّ الوطن، ويغدوان وجهَين لحبٍّ واحد لا يتجزّأ. مَن لا يحب وطنه ويفديه ليس جديرًا بقلب فتاة هذا الوطن. من هنا أنَّ لهذه الفتاة منافسًا على قلب حبيبها، منافسًا لا تغار منه، هو متراسه في دفاعه عن وطنه، ولها منافِسة أيضًا.. هي البندقيّة التي يحملها، وأكرِم بهما منافسَين هما في الحقيقة ضمانة صيانة هذا الحب واستمراره. فكلّ شيء مرهون ببقاء الوطن حتى الحب، إذ إنّه إطار حياتنا في كلِّ مجاليها، وبزواله، لا سمح الله، زوال هذه الدنيا.

يوسف طوق، إذًا، أغوته الحبيبة البشريّة مثلما أغوته ضُرَّتها تلك المعدنيّة الناصعة أو الصدئة لا فرق، المهمّ أنّها الحفيظة على حبه، وعلى مسرح حبه وحياته وإنتاجه الأدبيّ والفكريّ: تلك الفسحة من الأرض التي ندعوها "الوطن".

شاعر عاش في عالم باطنيّ

كلمة المؤلِّف في الحفلة التذكاريّة للأديب الشاعر جورج أبي سعدى – معهد الرسل – جونيه – الأحد ٢٣ أيار ١٩٩٣.

معرفتك به لا تتمّ إن لم تتغلغل في عوالمه الداخليّة، فهو ولو أجاد أدبًا مكتوبًا وشعرًا لا تبلغ بنات قلمه روعةً فنيّةً وجمالاً مبلغ رؤاه.

جورج أبو سعدى عاش حياته الحميمة في عالمٍ باطنيّ لم يكن ليكشف سواتره إلاّ لأخصّائه، مَن يرى بينه وبينهم وحدةَ روح ومشاعر. ومؤلّفاته فيها من هذا العالم لُمَحٌ وإطلالات وأطياف، ولكنّها، كاللمحة الخاطفة والإطلالة العابرة والطيف الذي يلوح ويختفي، سرعان ما تغيب أو تتبخَّر فلا تستطيع الصور والأخيلة التي يرسمها بنانه ان تنقل أجواءه هذه إلى واعياتنا كما هي في روع صاحبها وفي قرارة ذاته.

ولعلَّ السبب في تعلُّقه بجبران خليل جبران، واتّخاذه منه إمامًا ومثلاً أعلى في الأدب، أنّه كان يرى في قطعه الوجدانيّة ما ينبئ بعالمٍ داخليّ يعيش فيه جبران.. مستوحيًا مكنوناته من وليام بلايك ونيتشه، وهما، مع أفلاطون في نثره الساحر، المثلَّث الذي تأثَّر به ابن بشريّ وجاراه خيالاً مجنَّحًا وأسلوبًا يرفرف بنا فوق الغمام.

تسوح مع جورج أبي سعدى تلك السياحات القصيرة التي هي مجرَّد نزهات على الطريق، فيتوقَّف فجأةً عند زهرةٍ مستَرْوِحًا فيها شميم عطر الشرق البعيد، أو عند وجـــار في صخر يعيـــده ذهنيًا إلى مغاور العصـــور الأولى، أو عند قمرٍ طالعٍ أو

مشهد غروب يحيطانه بآفاقٍ ليست من واقعنا وكأنّه سبق العلم إلى السفر عبر الكواكب، أمّا عبق البخور المتصاعد في جوار كنيسة فكان يملأ أنفه برائحة الندّ والصندل المنبعثة من مجامر فقراء الهند. دائمًا كان جورج يطوف بعوالم غير عالمه، ودائمًا كان كلّ شيءٍ ممّا نصادفه حولنا يوحي له بطابعٍ خاصّ، وجوٍّ بعيدٍ أصلاً عن هذا الشيء.. وإنّما يُضْفيه عليه من مرهَف شعوره، وسطوع الألوان المتماوجة في دنياه الصغيرة، تلك المنطوية في أعماقه.

ويمينًا لو كان لريشة رسّامٍ أن تلتقطَ طيوف جورج وعوالم رؤاه وتمثّلها في لوحات لجاءت طُرَفًا وغرائبَ من عالمٍ مسحور يبزُّ بغرابته وجماله تلك العوالم الأسطوريّة كما تطالعنا في حكايات أشدّ الأدباء غرابةً وإغراقًا في الخيال.

قلت إنَّ جبران كان له إمامًا هاديًا في الأدب. فبأسلوبه تأثَّر، وكان يرى فيه روحًا من تلك الأرواح الفريدة التي قلَّما يجود بها الزمان، فيغدو صاحبها معلِّمًا مصلحًا.. من أولئك الذين يقودون حركاتٍ غير عاديَّةٍ في التاريخ يقصر علماء الاجتماع عن تفسيرها أو قياسها بمقياس.

ورغم صداقته الشخصيّة لميخائيل نعيمة كان جورج يأخذ عليه إنزاله جبران في كتابه عنه من دائرة تلك الهالة النورانيّة التي أحيطَ بها صاحب "النبيّ" إلى طينة البشر العاديِّين في حقيقة حياته التي كانت، كسائر الناس، خاضعةً للغرائز والشهوات ولجميع عوامل الضعف البشريّ، حتى أنّه، أي جورج، وقد كنتُ وإيّاه مرَّةً في زيارة الشاعر الياس أبي شبكة، لم يكتم، في أثناء الحديث، اعتباره هذا الموقف من جانب نعيمة ناشئًا عن الغيرة الشخصيّة والرغبة في الحطّ من قيمة جبران الأدبيّة في نطاق التنافس بينهما على المنزلة الأولى بين الأدباء والمفكِّرين الذين أنجبهم لبنان في هذا العصر. ولكنَّ أبا شبكة ردَّ على جورج بقوله: "إنَّ عاطفـــة مواطني جبران نحوه، وحبَّهم الفائق لإنسانٍ طلع من بينهم وترامت شهرته

إلى المقلب الثاني من الأرض، دفعاهم إلى ما يُشْبِه تقديسه حتى ليكادون يهتفون: "يا مار جبران تضرَّع لأجلنا"، في حين أنّ ميخائيل نعيمة أديب وناقد مسؤول عن الكلمة التي يقولها والرأي الذي يعطيه، فلا يستطيع أن يجاري هذا الهوَس الشعبيّ بجبران وهو الذي عايشه وعرفه أكثر ممّا عرفه أيُّ إنسانٍ كان".

وأذكر من زيارتنا هذه لإلياس أبي شبكة، وكنّا في مطلع شبابنا وقبل وفاته بستّة أشهرٍ فقط، أنَّ جورج حاول أن يدفع إلى الشاعر بقطعة كتبها بعنوان "معنى القبلة" لينظر له فيها وينقّحها إذا لزم الأمر، وهو كان يريد في الحقيقة أن يُطلِعَ أبا شبكة على قدرته في استخلاص التفاسير النفسيّة العميقة من الترجمة المحسوسة لها التي هي عمليّة التقبيل، ولكنَّ أبا شبكة اعتذر عن قبول هذا التكليف متذرِّعًا بضيق وقته وكونه مرتبطًا بموعدٍ مع إحدى دُور النشر لتسليمها ديوانًا جديدًا من دواوينه للطبع. فأثار هذا الجواب كبرياءَ جورج، فآلى على نفسه ألاّ يعرض إنتاجه الأدبيّ بعد اليوم قبل نشره على أحد، هذا الإنتاج الذي تعدّى على مدى حياته الأربعين كتابًا لم يظهر منها إلى الآن سوى تلك النتف الصغيرة التي كان آخرها ديوانه الشعريّ الذي صدر قبل وفاته بقليل، والذي لا يشكّل مرجعًا وافيًا ومرآة صادقة لقيمة جورج أبي سعدى الأدبيّة، إذ انّ في مؤلّفاته الباقية من العمق والبُعد الفنّي ما سيتأخّر معه تصنيف صاحبها كأديب إلى حين ظهورها كاملةً، وعندها سيعرف الوسط الأدبيّ والقرّاء عمومًا أيَّ معدنٍ هو معدن جورج أبي سعدى الأدبيّ، هذا الذي لا يفوقه جودةً، كما قلنا، إلاّ النسيج الذي قُدَّت منه صفحة نفسه التي كانت ترتسم عليها إبداعات خياله المدهشة، وروائع تصوّراته الغريبة، حصيلة تكوينه العقليّ والنفسيّ العجيب.. الذي لا تجبل مثل جبلَّته الأرحام إلاّ في أوقاتٍ متباعدة من الزمان.

أنطوانيت خيّاط و"فراشات ربيع"
كتاب معقود اللواء للحب

نُشرت في جريدة "الأنوار".

غيرها من حاملات القلم بين أصابعهنَّ الرخصة رعيتُ خطواتهنَّ منذ البدء، أمّا هي ففوجئتُ بها مكتملة العدّة والأهبة وهي في الغضّ من العمر.

لقد سجَّلت أنطوانيت خيّاط رقمًا قياسيًا في حرق المراحل، فتحدَّت آليّة النموّ الطبيعيّ المتدرج في الزمن، وصدق على يدها مرّةً أخرى قول جبران الفتى لمعلّمه إنّ ارتقاء السلَّم درجاتٍ قاعدة لا تسري على الطيور.

أمّا ما هي الجذوة المشتعلة في نفسها حتى أنضجت عجينها بهذه السرعة فما عساي أن أقول عنها سوى أنّها جذوة الحب؟

الحب.. كان صانع المعجزات ولا يزال؛ إنّه يُنطق الطفل في المهد، ويُبصر به الأعمى طريقه، ويموج الإحساس في عروق الصخر الأصمّ.

يبقى السؤال عن الملهِم، هذا المحظوظ مرَّتَين: مرَّةً بقلب "نوني"، ومرَّةً بشِعرها.

إنّي لأعيذه من شرّ الأعين الحاسدة، فما من إنسانٍ غمرته النِّعَم إلى هذا الحدّ، وقد كانت عادة الشعراء أن ينعموا بحبّ الحبيبة بينما تنعم هي بما يسكبون من وحيها.

للّه درّه، على كلّ حال، كم له على الشعر من منّة، فمن أين كانت لنا هذه المقطوعات المحمومة أو الجذلى لولاه؟

والأعجب أنّها – مقطوعاتها هذه – تعكس مرور صاحبتها بجميع أحوال المحبّ، من لوعـــة الشوق إلى فرحـــة اللقاء، دون ابتعـــاد عن القلـــق، والوجد، والغربة،

والحرمان، والانتظار، والشك، والأمل، والخوف، والتشاؤم، والحيرة، والغيرة، والتنافر، والهجران، والعودة، والنشوة، والسعادة وهاجس الرحيل، فكيف اتّسعت فسحة العمر الذي ما زالت الشاعرة في مطالعه لهذه الزحمة مما يتقلَّب على المولَّه؟!

هذا وفي تجربتها ما يكذّب قول القائل: "قاتل الله العشق كم يُذلّ العاشق". فأن ينبثق مثل هذا الغنى الشعريّ في صدر فتاة وهي بعد في طراوة العود لَمّما يُقعدها من المجد قمّةً متطاولةً على الذرى، وأن يكون العشق هو الباعث على ذلك لَمّما يجعل منه الجناح الذي رفرفت به إلى تلك الأعالي، فأين مقعد الذلّ من هذا العرش ساحب الأذيال تيهًا على العباد!

وبعد، نحن من "فراشات ربيع"، هذا الكتاب المعقود اللواء للحب، أمام مشاهد تحتشد فيها الروائع، وتتجلّى نفس الشاعرة من خلالها في مرآة لا أصفى، كأنّ العدسة اللاقطة للصور بنت أرقى منجزات التقدّم في هذا الفن.

ليس في أحاسيس "نوني" جديد بالنسبة إلى ما خالج ويخالج المحبّين من عهد آدم، ولكنّ الصفحة المنطبعة عليها هذه الأحاسيس، عنيت نفسها المرهفة، تتأثّر بها بشكلٍ فريد بحيث يكون وقعها في هذه النفس غير وقعها في أية نفسٍ أخرى في مثل حالها. فالعنصر المصوغة منه مهجة "نوني" يجب أن يكون عائدًا بالنسب إلى أحد المعادن الكريمة التي يختلف النقش عليها عنه على سائر المعادن، وهذا هو سرّها الذي تتميّز به وتتفرّد.

لو كان لي أن أكتب بريشة "نوني" لقلت لها:

"كتابكِ سفينة أبحرتُ بها إلى عوالم الخيال
لأنسى واقعنا المملِّ،

كأس خمرٍ احتسيتُها لأغيب بها عن دنيا الحس.
فأنا في أشدّ الحاجة إلى السفر من الحقيقة إلى الوهم،
ما دامت حقيقتنا كالوهم متداعية..
والوهم يحمل في طيّاته الحقيقة الحقّ.

واقعنا الحقيقة كلّها في البرقع الذي يرتديه،
في قشرته الخارجيّة،
وأكذوبة الأكاذيب في لبّه إذا كان له من لباب.
نحن في عالمٍ يَفْضُل فيه الحجرُ البشر،
وينتصب الصنم ماردًا حيث يتقزّم الإنسان.

دُرّيُّ الكواكب أنتِ في الظلمة التي تُشيعها هوج الرياح،
مطفئة المصابيح الضعيفة،
فماذا يفعل لهب الشمعة في مهبّ العواصف الهوجاء؟

إسطعي بضيائكِ علينا،
فوحدكِ تستطيعين تبديد السواد الذي ارتضيناه طوعًا
وغرقنا في "نعمائه"؛
عداوة النور حقيقة تراثيّة في تاريخ البشريّة.

وأطلقي "فراشاتكِ" يحمل كلّ منها "ربيعًا"
إلى النفوس المخيّم عليها ظلُّ الخريف،
علَّ بللاً يسري في أعراقها
فتدبُّ في أوصالها الحياة.

الجزء الثاني
دراساتُ مقارنة

نظرة مقارِنة
بين ثلاثة أساليب في النثر الفنّيّ
وبين شاعريَّاتٍ ثلاث

نالت جائزة سعيد عقل؛ ونُشرت في مجلَّة "الرسالة" – الشق المتعلِّق بالنثر – في عدد ممتاز خاص بعمر فاخوري – السنة الثانية – العدد الأوَّل – كانون الثاني ١٩٥٦، والشق المتعلِّق بالشعر في "الرسالة" – السنة الثالثة – العدد الأوَّل – كانون الثاني ١٩٥٧؛ كما أُلقيت بنصِّها الحاضر ضمن حلقة دراسيَّة أقامتها جمعيَّة "أهل الفكر" في معهد الرسل – جونيه في العام ٢٠٠٢، ثم نُشرت في كُتيِّب خاص أصدرته الجمعيَّة على الأثر.

حين نُحصي أساليب الكتابة الفنيَّة في أدبنا المعاصر نجد في الطليعة منها اثنين، أو على الأصح خطَّين عامَّين ينضوي تحت لواء كل منهما عدد من الأساليب الشخصيَّة التي تتنوَّع جزئيًّا وتتميَّز بين كاتب وآخر.. وإنَّما يضمُّها كلّها هذا الخط العام.

أمَّا الخط الأوَّل فهو طريقة الكتابة المرسَلة دون صياغة هندسيَّة، ولكنَّها كتابة حالمة، مجنَّحة، تستمد جمالها من نبض حارّ يسري خلال القطعة، ومن خيال رحب، وطلاوة ورقَّة لا تُعرف لهما حدود، وفي الإجمال من "جوّ" طاغٍ تُشيعه القطعة، فيحيطنا بقوَّة، ويخلق عندنا حالة وجدانيَّة تنقلنا من حالتنا النفسيَّة العاديَّة الساكنة إلى شعور بالنشوة أو الانفعال أو التأثر أو الوجد، جريًا مع اللهجة المتوتِّرة أو الواجــدة التي ينطــق بها ما نقــرأ، لأنَّها صادرة عن كاتب كان، لدن سطَّرها،

خارجًا عن طوره، لا بل منتقلاً إلى دنيوات وأجواء أُخَر من وحي حالة نفسيَّة خاصَّة اعترته وغلَّفت كيانه فانعكست في ما أفرغه على الورق. وإذا بكلماته مناجاة إذا كانت أحاسيسه عند ذاك أحاسيس عشق وهيام أو أحاسيس روحانيَّة، وحمم ملتهبة إذا كان في حالة من الألم أو السخط، وبثّ وغناء إذا كان في سعادة غامرة، ونشيج ودموع وآهات إذا كان في حزن وشقاء، أو هي تنمّ عن السكر والخدر إذا كان في حال أشبه بالغيبوبة.. يعانق ملأً أعلى وعالمًا غيبيًّا مسحورًا، إلى غير ذلك من المواقف والحالات.

من أصحاب هذا الأسلوب، أو هذه الأساليب التي تلتقي كلها ضمن هذا الخطّ العامّ، نيتشه وروسُّو وشاتوبريان في الآداب الغربيَّة، وجبران في أدبنا المعاصر، ومثله ميخائيل نعيمة في "بيادره" على الأخصّ، وفؤاد سليمان في "درب القمر" و"تمّوزيات"، وراجي الراعي في "عصير كرمته" و"قطرات نداه"، والريحاني في "هتاف الأودية"، مجموعة شعره المنثور.

وكلّ من هؤلاء يختلف أسلوبه في نفحته الشخصيَّة وطرائقه الفرعيَّة عن أساليب زملائه. بعضها، مثلاً، يحتفظ بالديباجة العربيَّة الأصيلَة، وبعضها نلمح فيه ظلالاً لأدب الغرب في كَلِمٍ عربيّ. ولكنَّ الحدَّ الذي رسمناه يحدُّها جميعًا، فاختلافها الواحد عن الآخر اختلاف نسبيّ داخل النطاق الواسع الذي يجمع ما بينها ويميّزها تمييزًا جوهريًّا عن غيرها.

والخط الآخر هو طريقة الكتابة المرصوفة رصفًا، المسكوبة سكب القالب، التي تنزل كلماتها في مواضعها "عن سابق تصوُّر وتصميم" و"تبعًا لخطَّة مرسومة"، يحلِّيها كثير من الزخرفة والتنميق والترصيع في تأنُّق شديد. إنَّها عمل صائغ أو مهندس ينحت ويقيس ويبني بناءً. ومهما تنوَّعت الأساليب التي تصدر عن هذا الخط العـــامّ فهي كلّها تُشعرنا بأنّ صاحبها، إذ يباشر كتابة قطعته، يعرف سلفًا ما

سيكون عليها سياقها وخاتمتها، لا من حيث الفكرة وحدها، بل من حيث شكلها اللفظي وتعبيرها أيضًا، فهو الذي يقود قلمه وليس قلمه الذي يقوده. إنَّه يَحْبُك نثره حبكًا، ويجعل لكلّ كلمة وعبارة فيه علاقة بسواها. فأجزاء القطعة تلتفت أبدًا إلى بعضها وتتساند، حتَّى لكأنّ القطعة كُتبت دفعةً واحدة.

وفي ذلك كلّه تظلّ هذه العرائس المجلوَّة، الخارجة من يد صَناع، غير متشجنِّة ولا حالمة ولا تسبح في الأثير، لأنّ الكاتب يبقى في طوره الطبيعيّ الهادئ، يشغل عبارته وكأنَّه في محترَفٍ، لا هائمًا يناجي البدر والنسيم والليل؛ عماده الفن والذَّوق، لا هيجان النفس وفورانها، وجيشان العواطف واستعارها.

من هؤلاء عندنا ثلاثة: سعيد عقل، وأمين نخلة، وعمر فاخوري.
سعيد في مقدِّمته لمسرحيَّة "قدموس"، وفي تقديمه لديوان "أوّل الربيع" لرشدي المعلوف، وتقديمه لملحمة "سأم" لصلاح لبكي، وروائعه في ذكرى سلُّوم مكرزل، وكتابه "لبنان إن حكى".
إنَّه معلِّم في النثر الفنِّي، رغم أنَّه يتواضع قائلاً إنّ أمين نخلة يكتب نثرًا عربيًّا "أحلى" منه كما صرَّح مرَّةً أمامنا. والحقّ أنّ نثر أمين لا يقلّ عمَّا لدى سعيد، ولكنّ ديباجته عربيَّة خالصة، جاحظيَّة إذا جاز لنا القول. فهي في جانب، يقابلها في الجانب الآخر فلوبير وفاليري متقمِّصَين سعيد عقل.
بين الاثنَين، سعيد وأمين، تجمع رهافة اختيار الكلمات المزوَّقة، والتأنُّق الشديد كما ذكرنا. آيته تفنُّن في التعبير، وتفنُّن في الصياغة من تقديم وتأخير، وجُمَل معترضة، واستطراد يبتعد ظاهريًّا عن الموضوع ثم إذا بنا في قلب الموضوع فجأة ومن جديد، إلى ما هنالك من أفانين بارعة رشيقة، ولكن دون اللهجة المحمومة أو المخدَّرة، أو الغائبة في عالم الحلم والرؤى وفتوحات الخيال.

كلاّ، إنّ هذا النوع من الأساليب لا يخرج عن طابع الكلام الطبيعيّ العاديّ، وإنَّما هو الكلام المتأنِّق كثيرًا، وأحيانًا المتظرف كثيرًا، والمحلَّى بالمشوّقات على أنواعها.

من أمثلة التفنُّن في التعبير عند سعيد عقل أنَّه، عندما يريد القول إنَّه سيكتب بالقلم ما لو نطق به بالفم لكان فعل ذلك بصوت عظيم الارتفاع يقول: "أروح أغمس ريشتي في الرعد"، جاعلاً من الرعد دواةً يحبِّر منها ريشته. كما ينعت الذين استغلُّوا الوطن لمنافعهم بأنَّهم "دنق عقلهم، فتجرَّأوا على الاحتطاب من الأرز". فقد احتطبوا من الأرز ليدفأوا، أي تطاولوا على حصانات الوطن لمآربهم، لأنّ الدنق في عقولهم، ومَن تثلَّج عقله لا يعفّ عن شيء.

والأمر نفسه عند أمين نخلة، فهو عندما يريد القول إنّ لوالده، رشيد نخلة، ديوانًا زجليًّا يعجّ بذكر العرعر والشيح، والشفاه والوجنات، يقول: "كلَّما حرَّكنا أوراقه عبق في البيت روائح العرعر والشيح، والشفاه والوجنات". فكأن أوراق الديوان هي هذه الأشياء بالذات، أو كأنَّها معبَّأة منها، فيكفي تحريك هذه الأوراق حتى تفوح روائح الأشياء المذكورة.

وإذا أراد أمين نخلة القول إنّ خادم بيته وهو صغير كانت تملأ مخيِّلته بذكر البحر وأوصافه يأتي تعبيره هكذا: "أفرغت الخادم البحر في مخيِّلتي". فهو البحر نفسه سكبته الخادم على شاشة عقل الصبيّ إلى آخر قطرة منه، تعبيرًا عن حالته وقد انبسطت في مخيِّلته صورة للبحر وسيعة وسعه، فتكاد بعدُ لا تتَّسع إلاّ للبحر وقد غمرها وأحاط بها وسدَّ عليها الآفاق.

وفي معرض تدليله على الكلمة العابرة تنزلق على لسان شاعر فإذا بها تؤثِّر تأثيرها في الحياة والناس يقـول: "أرسل الشاعر العربيّ مطلعه: "قُـل للمليحة في

الخمار الأسودِ" وخرجت اليعربيات بعد ذلك وعليهنَّ الحبرات السود"، يريد أن الاتّشاح بهذا الزيّ شاع بين نساء العرب على أثر هذا الشطر من بيت شعر.

لقد فصّلنا من خصائص هذا الضرب من الأساليب ما لا حاجة بعده لمزيد، غير أنّنا نلفت النظر مجدَّدًا إلى أنَّه لا يختلف عن الأسلوب الوجدانيّ بعدم شيوع الحرارة فيه، وعدم الانفعال، فحسب، بل وبكونه ليس كلامًا مرسَلاً مطلَقًا على السجيَّة دون قيود، وإنَّما هو ذو عبارات متشابكة تشابكًا، مترابطة ترابطًا، موضوعة حسب تصميم مدروس يسمَّى بالفرنسيَّة: *Style planifié*.

وعمر فاخوري هو أحد البارزين الذين جرى قلمهم على هذه الطريقة، فأبدعوا بما أعطوا أدبًا أنيقًا عاليَ الطراز، عليه مسحة أرستقراطيَّة لا تفارقه أبدًا، حتَّى قال رئيف خوري عن عمر إنَّه "كان أرستقراطيًّا في الفن والفكر، الأرستقراطيَّة الوحيدة المقبولة".

ولقد احتفظ عمر بهذه الأرستقراطيَّة كاملةً في "الباب المرصود" و"الفصول الأربعة"، بينما جعلها في "أديب في السوق" و"لا هوادة" تحاول التواضع وملاطفة أبناء الشارع، إلاّ أنَّها ظلَّت، على كلّ حال "أرستقراطيَّة متواضعة". فأدب عمر فاخوري، في جميع مناحيه، تبدو عليه سيماء النبل، وهو في التفاته إلى العامَّة ومخاطبته إياهم لا يلقي في روعنا أنَّه "منهم وفيهم"، بل يوحي لنا بأنَّه "أمير شعبيّ".

ويختلف أسلوب عمر عن أسلوبَي سعيد وأمين بأن هذين تبرز الصناعة جليَّةً في نثرهما، وأقول "الصناعة" لا "التصنُّع"، أمَّا عمر فتختفي صناعته أحيانًا تحت حجاب.. حتَّى ليُخيَّل إلينا أنَّه يعتمد في كتابته اللغة العاديَّة البسيطة. إلاّ أنّ هذه اللغة، حتّى عندما تكون دون إطلالة واضحة، هي ذات هندسةٍ بنائيَّةٍ عالية وفائقة العناية من حيث الفــن، حتَّى بلغت درجةً من الترفه جعلتها صعبة جدًّا على التقليد

حين يتوهَّم المتوهِّم أنَّه يستطيع الإتيان بمثلها. لذا قامت قيامة الشاعر الياس أبي شبكة، في حديث جرى بيني وبينه، علىالدكتور جبور عبد النور لأنَّه أعطى مقطوعة "دعاء" لعمر فاخوري كنصٍّ لترجمته إلى الفرنسيَّة في امتحانات الباكالوريا، قائلاً إنّ أسلوب عمر يعصى على محاكاته بلغته فكيف بترجمته إلى لغة أجنبيَّة ، ويعصى حتى على أهل الأدب فكيف بالطلاَّب الناشئين.

***

في الشعر نستبعد عمر فاخوري من المقارنة ليحلَّ محلَّه الشاعر الياس أبو شبكة، فتغدو المقارنة بين شاعريَّات ثلاث: شاعريَّة أمين، وشاعريَّة سعيد، وشاعريَّة صاحب "غلواء" و"أفاعي الفردوس"، ولنبدأ بهذا الأخير.

الياس أبو شبكة يكمن رصيده كشاعر في مذخوره الكبير من الطاقة الشعريَّة. فهو إمَّا دفَّاق هادر، أو ملتاع حزين في لهجة يعتصرها الألم، أو رائق صافٍ في بوح ينمّ عن غبطة روحيَّة عميقة، كمَن وجد ضالَّته المنشودة بعد طول تطواف، وعديد تجارب واختبارات، وكمَن بلغ قمَّة النضج في عواطفه وأحاسيسه ومفاهيمه في الحب والحياة.

أمَّا عناية أبي شبكة بالنحت واختيار الكلمات فضئيلة، ولكنَّ علوَّ اللهجة الشعريَّة، وعمق القرار، في أبياته، يطغيان على ما فيها من ألفاظ نابية ويجرفانها في طريقهما، إذ يملك من ذلك قدرًا خارقًا تصغر معه جسامة الشوائب المنفّرة. فالشعر عند الياس أبي شبكة يأتي ملء البيت، والبيت يتردَّد صداه بقوَّة وهو فورة وحميَّة وشعلة تضطرم، وفي صفائه هو نظرة من حالق لإنسان تكامل نضجًا وسما فراح يرفرف عاليًا. وبعد ذلك فقد تعثر لديه على الخفافيش، والحمير، والزفت، والكبريت والقار.. وغير ذلك من الحوشيّ الذي لا ينسجم مع الشعر، ولكنَّها كالنواشز الموسيقيَّة التي تتخلَّل سمفونيَّة تضجّ فيها الأنغـــام وتصخـــب.. فلا يكاد يُسمَع فيها

النشاز. ولو وُجد مثل هذه الألفاظ في غير شعر أبي شبكة لظهر كالشتائم في أثناء الصلاة، ولأفسد الشعر أيَّما إفساد.

سعيد عقل وأمين نخلة، في شعرهما كما في نثرهما، صرفا همَّهما إلى تسوية القصيد وتشذيبه، وتقليم زوائده ونواشزه، وجلوه كعمارة شعرية متقنة الهندسة والبناء. الضبط فيها يصل إلى الذروة، فتخرج مثاليَّة من حيث الدقَّة، ليس فيها أذناب متفلتة من هنا وهناك. ولكنَّ سعيدًا يرصف أبياته جواهر متلألئة، وحجارة مصقولةً صلبة، وأمَّا "الأمين" فينسِّق الأزهار في باقاتٍ ليست في ترتيبها ونظامها دون ترتيب ونظام قلائد سعيد عقل، ولكنَّها لدنة رطيبة.. يسري في عروقها ماء الحياة، والبليل المخضلّ من الشعر يَفْضُل المقدود من صخر.

وعلاوةً على ذلك يمتاز أمين نخلة بثروته اللغويَّة واقتداره في العربيَّة. فهو مهما تصرَّف بالعبارة الشعريَّة ليتفنَّن في صوغها لا يخرج عن نطاق التعبير العربيّ الصراح، ولا يتأثَّر بالأساليب الغربيَّة كما فعل سعيد عقل.

ويبقى سعيد، في النتيجة، معماريًّا متفوِّقًا، وأمين مزيِّن جنائن وحدائق لا يجارى، ويبقى شعرنا غنيًّا بكلَيهما.

القديم والجديد بين قصيدتين

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" – عدد ممتاز خاص بالشاعر خليل مطران – السنة الثالثة – العدد الخامس – ١٥ نوَّار ١٩٥٧.

"مصرع بزرجمهر" و"شمشون" قصيدتان قصصيَّتان تروي أولاهما مقتل حكيم فارس على يد كسرى إثر نصيحةٍ وجَّهها إليه، وتروي الثانية سقوط الجبَّار العبراني في الخطيئة ومحاكمته التي انتهت بتقويضه صرح الهيكل على رأسه ورؤوس أعدائه معًا.

بين هاتَين القصيدتَين فارق هو أحد الخطوط الفاصلة بين الشعر العربيّ التقليديّ والشعر المجدِّد، وكان يجب أن يأخذه النقَّاد بعين الاعتبار في تحديدهم لمميِّزات الشعر الجديد بالنسبة إلى القديم.

فالقصيدة المطرانيَّة تسرد الحادثة وتستخلص منها الحكمة والعبرة: الملك يقتل وزيره بغيًا وعدوانًا، والجموع الحاضرة مشهدَ الإعدام تعرف ذلك ويستعر غيظها في الصدور، ولكنَّها تكتم هذا الغيظ خوفًا وتتظاهر بالبِشْر والسرور، ولا تتمرَّد على كسرى فتوقفه عند حدِّه مع أنَّها لو فعلت لما استطاع وليّ الأمر أن يبطش لأنّ قوَّته مستمَدَّة من هؤلاء الناس الذين نصَّبوه ملكًا عليهم وقدَّموا له الطاعة. فهو صنيعهم وهم مع ذلك يرهبونه، كمَن ينحت الصنم بيده ثم يخرّ له ساجدًا. إنَّها نفس الفكرة التي تدور عليها أيضًا قصيدة "نيرون" لخليل مطران:

منحـــــوه من قواهـــــم مـــا بـــه،   صار طاغـــوتًا عليهم أو أضـــرَّا

كلُّ قـــومٍ خالقـــو نيرونهـــم   قيصر قيـــل له أم قيـــل كسرى

هؤلاء القوم، إذًا، ليس لهم من الرجال غير الاسم، ولذا فابنة الحكيم المقبل على الموت تظهر في الحفل سافرةً غير مؤتزرة. وإذ يستفسر صاحب "الإيوان" عن هذا الأمر مستغربًا يكون جوابها إنَّها لم ترَ في الجموع رجلاً فتستتر منه، وإنَّما كلّ مَن حولها رسوم وظلال.

هذه الحقيقة المتجسِّمة في عبرة القصيدة لا تنحصر في حادثة فردة هي هذه التي ذكرنا، بل هي حقيقة عامَّة تلازم التاريخ.. أبرزها خليل مطران من خلال صورة واحدة لها. ولكنّ المهمّ في القصيدة أنَّها أرادت الحادثة بالذات، إنَّها عنَتها كواقعة تاريخيَّة علينا أن نقيس عليها سائر مثيلاتها، وهذا ليس حال قصيدة "شمشون" لإلياس أبي شبكة.

فإنّ طليعة قصائد "أفاعي الفردوس" ليس بطلها "شمشمون" إلاّ رمزًا لشخصٍ آخر هو الشاعر نفسه، وليست حادثتها إلاّ حلَّة تاريخيَّة أسطوريِّة أُلبست بها حال الشاعر. وتظل الحقيقة هنا عالميَّة لا فرديَّة، ولكنَّ صورتها التي نقيس عليها هي التي لشمشمون ولإلياس أبي شبكة معًا، بينما لا دخل لخليل مطران شخصيًّا في الحالة التي تعبِّر عنها قصيدته "مصرع بزرجمهر".. فهو فيها شاعر موضوعيّ، أمَّا أبو شبكة في "شمشون" فهو شاعر ذاتيّ ألبس قصيدته رداءً موضوعيًّا.

الياس أبو شبكة، كشاعر أو كرجل، عاش في حياته ظروفًا معيَّنة كان لها تأثيرها على نفسيّته. وقد تقمَّص شخصيَّة تاريخيَّة أو أسطوريَّة هي شخصيَّة "شمشون"، وتقمَّصت حياته وظروفها حياة وظروف تلك الشخصيَّة؛ فهو شاعرنا نفسه يطل علينا بوجه شمشون ويستعيره مجرَّد استعارة.

الحقيقة التي أراد أبو شبكة إبرازها في هذه القصيدة هي حقيقة الإنسان الذي يقع في الخطيئة، ولكنَّه يشعر في قرارة ذاته أنّ الإثم لم يلامس جوهره. هــذا الجوهر مــا

زال كما كان قبل السقوط. فالخطيئة مسَّت أطرافه وجوانبه ولم تنفذ منه إلى الصميم؛ قصَّت جانحَيه، ولكنَّ القوة التي كانت تنبعث منه فتحرِّكهما ما زالت كامنةً في صلبه. إنّ جسده قد تلوَّث ولكنّ روحه باقية على نصاعتها، وهو ما عبَّر عنه في موضعَين آخرَين من "أفاعيه" بقوله:

كم فتًى يسعـــــر الجحيم بعينيــــه وفي القلـــــب للسماء مــــــراقِ،

وقوله:

فيثارتـــــي لــم ألطِّخها بأقـــــذار على طـــــوافي بها في بؤرة العار،

وما عبَّر عنه نسيب عريضة بقوله:

كـــم مـــــومسٍ تمضـــــي عـــــــذراء للـــــرمسِ

ومن ناحية أخرى فهذا المجتمع الفاسد الذي يدين الخاطئ ويطلب رجمه لا يليق به محاكمة هذا الخاطئ لأنَّه مثله في الواقع، ولكنَّه يحجب حقيقته القذرة بالمظاهر البرَّاقة من أردية وعظمة ومقامات:

بـــؤرة تعبـــق القـــــذارة منها سُتِّـــــرت بالشفـــوف والبرفيـــر
أيديــــن الخـــاطي جناة صعاليك ويقضي الفجـــور ذنْــب الفجور؟!

كلٌّ هذا مستوحًى من حياةٍ خاطئة عاشها الشاعر وتعرَّض فيها لانتقاد الناس على حقارتهم، وكان يشعر دومًا بأنَّه "مومس عذراء" تقرب الإثم دون أن ترتكبه:

قد أشرب الخمـــر لكــن لا أدنِّسها وأقـــرب الإثم لكن لستُ أرتكــب

ويتدخَّل شمشون التوراة في الموضوع ليمثّل دورًا لا أكثر. فهو كان يكتنز في شَعره قوَّةً هائلة، فلمَّا وقع في حبائل دليلة جزَّت له شَعره أملاً في تجريده من هذه القوَّة. لكنّ روحه لم تتأثَّر بالتغيّر الشكلي الذي طرأ على صاحبها، فكان له منها قوَّة بديل دفعت به إلى زعزعة دعائم الهيكل وتقويضه. لقد طال شرّ دليلة قشرةَ الجسد ولم يَطُل الأعماق، فظلَّت هذه الأخيـرة على صفائها، وزوَّدت مَن ضَعُـفَ

جسده ولكنَّه ظلَّ جبَّار روح بالقوَّة الباطنيَّة الحصينة التي لا تطالها الشرور.
والشاعر العصريّ، الذي عاش في النصف الأول من القرن العشرين، كان يشبه شمشون من وجهة معنويَّة. فهو إذا ما تردَّى في مهاوي الشرّ فلأنّ الإنسان، كلَّ إنسان، معرَّض لذلك:

إن أكـــن سقتُ في غرامـك شرًّا فالبرايـــا مطيَّـــة للشـــرور

غير أنّ معدنه خيِّرٌ في أساسه، حتى أنَّه إذا تسرَّب إليه نتن الجيف الجرداء فإنَّه يتمثَّله محوِّلاً إيَّاه إلى شهد من طيِّب العسل:

غير أنِّي أجني من الجيـف الجرداء – مهما قـــذرتُ – شهـد قفيـــر

وهو إذا التفت صوب الإثم أو انصرف إليه فلا يعني ذلك أنَّه سلَّمه قياده وأباح له نفسه وغدا بين قبضتَيه، فهناك فرق بين الميل إلى الشيء وبين العبوديَّة له:

هيكـــلَ الإثـــم لم أُبـح لك ذلّي، شبحَ الـــرق لم أسلّمـك نيـــري

وهذا الدجل الذي يصطنعه المجتمع في إدانة الساقط وهو – أي المجتمع – في حاجة إلى مَن يدينه يجدر القضاء عليه مرةً واحدة:

فاسقطي يا دعائـــمُ الكـذب الجاني وكـــوني أسطـــورةً للـدهور

إنّ شعورًا، على أثر الخطيئة، بنقاء الجوهر الداخلي الذي لم يُمَسّ، وعودةً إلى الاستمساك بالإرادة الخيِّرة بعد فترة نزوة عابرة وضعف وقتيّ كان الإنسان خلالهما غريبًا عن نفسه، من شأنهما إثبات أن استسلام الشاعر للرذيلة كان حالةً طارئةً شاذَّةً، وأنّ طهارة الروح هي القاعدة بالنسبة إليه.

لقد مرَّ في مرحلة سكرٍ وجد نفسه أثناءها مدفوعًا إلى ما لا يريده، ويستحيل عليه في صحوه أن يتنكر لأصالته التي هي من طينة الخير.

ومن هنا ينبع إحساسه بأنّ الظلام الذي ساد نفسه فترةً عاد فانقشع عنها، وأنّ نوره سيضيء من جديد كما كان:

محـــــق الله فيَّ شــــرَّ ظــلامي فلتضئ في الحيـــــاة حكمــة نوري

وإذا كانت الخيانة قد استغلَّت طيشه وحياده عن الصراط فانتزعت منه قوَّته البدنيَّة فإن شعوره الذي لم يتبدَّل بصفاء عنصره ونقاء سريرته هيَّأ له قوَّة روحيَّة سرت إلى جسده وكانت خير عوض عن قوَّته المفقودة. ويعني الشاعر بذلك أنّ رصيده الذي كان له قبل تعثُّره لم يخسره بعد زلَّته، لأنّ ما انحدر منه إلى الدرْك السفلي هو شخصه الهامشي فيما بقيت "أناه" الصميمة بعيدةً عمَّا حدث، ومحتفظةً بعنصرها الخالص الذي لا شائبة فيه:

إن تكن جـــــزَّت الخيانــــــة شَعري في ضلالي فقـــــوَّتي في شعـــوري

أمَّا لماذا توارى الشاعر خلف شخصيَّة شمشون في القصيدة التي أرادها تعبيرًا عن موقفٍ ذاتيٍّ له فلأن الرواية القديمة تصور القضية تصويرًا حسِّيًّا يعرضها بوضوح، ولأنّ النسبة إلى الشخصيَّات اللامعة والحادثات الفريدة يُسبغ على العرض وشاحًا فنيًّا ويجعل له وقعًا وتأثيرًا. فالحقيقة، مهما كانت في ذاتها جليلة، يُضعفها أن تظهر من ثنايا حياة مجهولة لم تُعرَف لها خوارق أو أعمال مجيدة، وصاحبها رجل عاديّ من جملة الناس، كان حتَّى كتابة قصيدته هذه وأخواتها لا يختلف عن سائر الذين يعيش بينهم في شيء. أمَّا عندما يكون إطار العرض قصَّةً فذَّة إذا رويناها ببساطة وجدنا في تفاصيلها بهاءً فنيًّا عظيمًا فكيف بأن تُروى في شعرٍ رائع، وهي، إلى جانب ذلك، اكتسبت من رسوخها في التاريخ حرمةً في النفوس يزيدها في ذلك طابعها الديني، إذ لو كان المتعارَف عليه أنَّها قصَّة مختلَقة لا علاقة لها بالمعتقَد الإيماني لما كانت تحظى بما حظيت به من "شعبيَّة". وأيضًا فهي قصة متداوَلة معروفة، وعندما يكون بطل القصَّة شخصيَّة مشهورة ذائعة الصيت، ولاسمها هيبة وروعة في النفوس، فإنّ من شأن ذلك أن يُكسب وقائع القصة رونقًا يخلعه المأثور الباهر ولا يخلعه المغمور الباهت.

فنسبة هذا إلى ذاك في تجلِّيهما هي نسبة الفريد المتألِّق إلى المبتذل العاديّ: أوَّلهما يستأثر بجماع دهشتك وانتباهك، والآخر قد لا يستطيع أن ينال منك التفاتًا أو اهتمامًا، فالشهرة عامل كبير من عوامل النجاح.

بين "نبيّ" جبران و"عبدالله" أنطون غطاس كرم

أُلقيت في ندوة أقامتها جمعيَة "أهل الفكر" حول أدب أنطون غطاس كرم في قاعة محاضرات جامعة سيِّدة اللويزة *NDU*، وضمَّها في ما بعد كتاب أصدرته الجمعيَّة حاويًا مداخلات هذه الندوة.

يقول ميخائيل نعيمة عن كتاب "النبيّ" لجبران إنّ القالب الذي سكبه فيه لم يكن كلّه من صياغة جبران. فشكله الإجماليّ مستعار من نيتشه وزرادشت. فكأن جبران الذي تخلَّص من سطوة أفكار نيتشه لم يتخلَّص من سطوة أساليبه البيانيَّة والفنيَّة. نيتشه اتَّخذ زرادشت – وهو نبيّ – بوقًا لأفكاره، وجبران اتَّخذ نبيًّا دعاه "المصطفى".

زرادشت نيتشه يسير غريبًا بين الناس ناثرًا عليهم أفكاره، وعندما تتعب روحه من الغربة بينهم وتحنّ إلى العزلة الملهِمة يتركهم ويعود إلى "جزائره السعيدة"، و"مصطفى" جبران ينثر مواعظه على الناس، ثم يعود بعد غربته بينهم إلى "الجزيرة التي هي مسقط رأسه".

ويمضي نعيمة في المقارنة وإبراز وجوه الشبه ما بين الكتابَين: كلاهما، زارا و"المصطفى"، يخاطب البحر.. هذا من على هضبة وذاك من على جبلٍ عالٍ، معلناً له أنَّه سينحدر في النهاية إليه، سينسكب فيه.

ويخلص نعيمة إلى أنّ جبران دفع، في كتابه "النبيّ"، جزيةً كبيرة لنيتشه من حيث القالب، وإن كان، من حيث الروح التي سكبها في ذلك القالب، لم يدفع جزيةً إلا لخياله.

ونسي نعيمة أنّ الجزية في هذا المجال دفعها نيتشه وجبران معًا لملهمٍ لكليهما هو الأصل، في الحقيقة، لهذا النوع من "البشارة" و"الكرازة" في الناس، وهو بوذا في "إنجيله".

فمن مواعظ بوذا التي تتالت حتَّى خُتمت بما فاه به قبل أن "يتفلَّت من وجوده الأرضيّ ويندغم في النيرفانا".. إلى موعظة الجبل في إنجيل المسيح، إلى خطبة الوداع للنبيّ العربيّ، إلى عظة زرادشت المومأ إليها، إلى عظة الوداع لنبيّ جبران.. إنَّما تمتدّ سلسلة يجمع بينها قاسم مشترَك هو وجود "معلِّمٍ" يعظ الناس، يفتح عيونهم على الحقيقة، ينير عقولهم وقلوبهم الغارقة في الجهل والأوهام، ثم يغادرهم تاركًا لهم تعاليمه وطالبًا إليهم أن يبشِّروا بها، أو يعدهم بالعودة إليهم.. أو بمجيء آخر يتابع الرسالة ويوقظ الحقيقة في النفوس ويبشِّر بالروح والحق المكتوب، إنَّه "ميتيريا" في إنجيل بوذا، أو يعلِّم الرسل كل شيء لأنَّه روح الحق، ويقيم معهم إلى الأبد، إنَّه "البارقليط" في إنجيل المسيح.

ولكنّ هذه السلسلة من الكتب لم تُختتَم بـــ "نبيّ" جبران، بل ما زالت هذه الطريقة تستهوي الأدباء والمفكِّرين لبثّ آرائهم والتعبير عن نظرتهم إلى الوجود والحياة، خصوصًا عندما تكون هذه النظرة مخالفة للمفهوم العام السائد، ويرى أصحابها أنَّها نافذة إلى أعماقٍ وحقائق لا يراها الأُناس العاديُّون، الذين على عيونهم غشاوة، والذين لم يتخلَّصوا من جواذب المادة، وشهوات الجسد وخداع الحسّ.

إحدى حلقات هذه السلسلة، وقد جاءت، زمنيًّا، بعد "النبيّ" الجبرانيّ، هي "كتاب عبدالله" للدكتور أنطون غطاس كرم، ولو لم يكن موضوعنا محصورًا بالمقارنة ما بين هذين الكتابين لأضفنا إليهما حلقة أخرى تنتمي إلى السلسلة نفسها، وهي "كتاب خالد" لأمين الريحاني.

"عبدالله"، خلاف أولئك كلّهم، لم يكن "معلِّمًا" أو "نبيًّا"، بمعنى صاحب دعوة يجنّد لها الأتباع والمريدين، إلاّ أنَّه إنسان وقف يستعرض مشاهد الحياة البشريَّة، أو قل مساخرها، بعينٍ غير عيون سائر مَن ينظر إليها؛ عين تمزَّقت عنها الحجب، فوضحت لها المأساة التي ما زالت تُمثَّل على مسرح هذا الكوكب منذ فجر البشريَّة. نشأ في أمَّة مزَّقتها الخيبة، فداوت خيبتها بالخطابة، وحجبت جهلها بقرع الطبول. وقضى دهره شقًّا في خرائب الشرق، وشقًّا في أفول الغرب، يشهد انهيار الحضارة. وأشقاه أن يرى الشعوب مغسولة الدماغ، مشلولة الإرادة، تنقاد للمشيئة المستغِلَّة. وآلمه أن تكون الأرض قد انتظرت الحريَّة ألف ألف قرن، فلمَّا تدانى طيفها البهيّ رجمها عُبَّادها حتى بان فيها الموت وأجلسوا على عرشها سلطانًا مستبدًّا.

أطلَّ عبدالله على هذه المشاهد من حالق، من كوة بصيرته المرتفعة عن سفاسف البشر، لأنّ صاحبها انعتق وصفا وتطهَّر، فأسقط عنه القشرة التي تغلِّف كلّ إنسان وغدا لبًّا خالصًا، وجلا التراب عن الجوهرة المكنونة وقد علق بها لمَّا كانت مدفونة في الأرض، فشعَّت في صفائها البلّوريّ وتسامت عن الأرض ومَن عليها. ومن هذا الموقع نظرت إلى هؤلاء، فعاينت أباطيلهم التي يحسبها مَن لم يخلص هذا الخلوص أمورًا وجيهةً وطبيعيَّة، لأنَّه ما زال وإيَّاهم في المستنقع، تحجب الرؤية السليمة عنه الغبائر والكثافات والأكدار.

ومن هنا ألم عبدالله وتمزُّقه.. وشوقه إلى حياة نقى فيها شعاع الشمس من دنس الإنسان، واغتسلت الدنيا وجلست في العراء جديدة وضَّاءة. ومن هنا أيضًا تمنِّيه لو يُستعاد فصل الخليقة، ويُرَدَّ الكون إلى مثل ما كان في مستهَلّ صباحه الأوَّل: نورانيًّا، بتولاً، صافيًا، منتظمًا. ولكنَّه كان، كلَّما حلم هذا الحلم، وجد رؤى القيامة تعــود في لجــبٍ أعظم، وإذا الأرض ملعب لأهوال الحشر، سُدَّت منافذها وأُطلقت

الضواري على المعذَّبين، ومَن لم يهلك في داخل العالم أطفأه القدر في خواء الفضاء.

وإذًا ما الذي يجمع بين هذا الكتاب وكتاب "النبيّ" لجبران؟

النبيّ المصطفى وعبدالله كلاهما سجين الأرض والمجتمع اللذَين يحلّ فيهما. المصطفى عندما أبصر السفينة المنقذة آتية لتعتقه من إسار غربته وتعيده إلى "جزيرته" انطلق انطلاق الطائر السجين من سجنه وراح يحلِّق عاليًا وبعيدًا فوق البحر، وعبدالله وجد نفسه سجين المكان والزمان والقدر، فإذا انتقل من السجن الرهيب فإلى فراغٍ أرهب، والعالم كلّه، العالم المضعضَع، يُطبق على رئتَيه. وهو كالمصطفى يشعر بوطأة الغربة على نفسه، فلقد ران عليه ثِقَل الاغتراب كما جاء في الكتاب، فانفصل عن الجماهير، وأوصد بابه وسجن نفسه في عزلةٍ دائريَّة داخليَّة وغدا فريسة الصمت، والغربة، والعيش العاقر في انفراد الذات، حتى ليقول: "ضاقت الجدران بي، وحنيني إلى المدى يتجدَّد".

ومن علائم الشبه كذلك أنّ جبران يقول: "إنَّني كُوِّنتُ فردًا ممَّا كُوِّن البشر منه جماعة، فعناصري عناصرهم، وطويَّتي طويّتهم، ومنازعي منازعهم ومحجَّتي محجَّتهم"، فيجد لقوله هذا صدًى يتردَّد عند عبدالله.. الذي "أيقن أنّ فرديَّته الصغرى تصبو إلى ذاته الجماعيَّة الكبرى، وأنَّه هو والإنسانيَّة واحد"، وذلك بعد أن يُعتَق الجسد من فرديَّته ويحلّ في كلّ كائنٍ حيّ.

وهذه الذات الجماعيَّة في تعبير أنطون غطاس كرم نجدها عند جبران أيضًا تحت إسم "الذات الجامعة" إذ يقول: "ما اتَّسعت ذات الإنسان فعانقت الذات الجامعة إلاّ رآه مضطرًا إلى نبذ كلّ محدودٍ ومحصور".

كذلك إذ نجد عند جبران أنّ الناموس الأبديّ قد جعل الأعراض سلَّمًا تنتهي درجاته بالجوهر المطلق.. نسمع في الوقت نفسه عبدالله يقول: "أيّ حدّ يفصل ما بين الجوهر والعرَض؟، أليس العرَض في الكائنات منحًى من مناحي جوهرها؟".

ويركِّز نعيمة في كتابه عن جبران على هذه الناحية في تفكيره، إذ يقول، في مطلع مقاله "المصطفى": "عندما أطلَّ جبران على عالم الوحدانيَّة الكاملة، حيث الحياة ألفة أبديَّة، تضاءلت في عينَيه كلّ العوالم التي سكنها من قبل، والتي كان يحسبها حقيقةً ولم تكن إلاّ وهمًا".

وتذكِّرنا هذه "الألفة" بمثيلتها لدى عبدالله، حيث يقول عنه مؤلِّف كتابه: "ولعلّ أعجب العجب هذه الألفة التي نشأت بينه وبين الكائنات، حتَّى كان ميسورًا لديه أن يسكب في كأس الجملة الواحدة سلاف عظيمٍ أو نبيّ، وفي اللمعة الواحدة خلاصة شعب كامل".

ولقد تسامى الفكر عند عبدالله حتَّى تحرَّر من اعتبارات البشر ومقاييسهم، فهو قد "آلف ما بين الضدّ وضدِّه، واعتدلت لديه المتناقضات حتَّى تقاربت واتَّحدت". أليس في هذا ما يلتقي مع جبران الذي يقول على لسان "نبيِّه" جامعًا بين المتناقضات: "الحياة والموت واحد، كما أنّ النهر والبحر واحد"؟، والذي يقول في موضع آخر إنّ الصياد هو الطريدة كذلك، والذي يحلِّق في الفضاء هو الذي يزحف على الأرض؟

تلك وجوه شبهٍ ما بين "عبدالله" أنطون غطاس كرم و"نبيّ" جبران. ولا عجب أن يكون صاحب "كتاب عبدالله" قد تأثَّر بصاحب "النبيّ"، فإنّ أنطون غطاس كرم قد عني بأدب وفكر جبران، وله كتاب عنه هو مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته الجامعيِّين. ولا يعيبه هذا التأثّر، فــ "النبيّ"، كما مرّ معنا، متأثِّر هو الآخر، ولو شكليًّا، بـــ "هكذا تكلَّم زرادشت"، وكلاهما متأثر بإنجيل المسيح وإنجيل بوذا. ولعلّ

إسم "عبدالله" الذي انتقاه أنطون غطاس كرم لبطل كتابه قد استقاه من "عبدالله"، ذلك الشخص الذي يحاور الشبح في مقالة "حفَّار القبور" لجبران من كتابه "العواصف"، فينصح له هذا بأن يترك مهنة نظم الشعر ونثره لأنَّها لا تنفع الناس ولا تضرّهم، وأن يتَّخذ حفر القبور مهنة.

"لم يأتِ جبران بجديد، وهل من جديد تحت الشمس؟".. يقول ميخائيل نعيمة في كلامه على "نبيّ" جبران، ملمحًا إلى تشابه فائق الحدّ بين ما يبديه جبران من النظرات بلسان "المصطفى" وبين ما نقرأه في آثار بعض الصوفيَّة وفي كرازة بعض الأنبياء والرسل، مضيفاً قوله يخاطب قارئ جبران: "لا تتسرَّع بحكمك على جبران، ولا تقل إنَّه نقل ما ليس له، بل قل إنَّه قد تناوله بخياله من حيث تناوله من قبل، ويتناوله اليوم، كل خيالٍ انعتق من كابوس المقاييس والموازين.. وجميع ما تقيسه من المحدودات المتناقضة".

ألا يصحّ هذا القول أيضًا على "عبدالله" أنطون غطاس كرم؟

بين "مواكب" جبران و"معلَّقة" قازان و"محراثه"

نُشرت في جريدة "الأنوار" – السنة ٤٢ – العدد ١٤٩٢٣ – الإثنين ١٦ كانون الأوَّل ٢٠٠٢.

أكبرت فيه روح العدل والإنصاف، واندفاعه إلى إعطاء كل ذي حقّ حقَّه. نظر إلى ثلاثة من أعلامنا في المهجر، فوجد اثنَين منهم في قمَّة الشهرة وثالثهم يكاد أن يكون مغمورًا، لا يُذكر إلاّ مع شعراء الصف الثاني من المهجريِّين.. وقد يضيع في خضمّ أسمائهم.

راجي عشقوتي.. آلمه أن يُبخس الشاعر نعمة قازان حقَّه وهو صنو الثنائي جبران ونعيمة، فآلى على نفسه أن يقارن بين "مواكب" جبران، مطوّلته الشعريَّة، وبين "معلَّقة الأرز" و"المحراث" لنعمة قازان، دالاً على نقص في طاقة جبران الإبداعيَّة في "مواكبه"، واستعماله ألفاظًا لا علاقة لها بالشعر، وهبوطه من لامحدوديَّة الرمز والبيان والبديع إلى قيود الأوزان والقوافي وما يتفرَّع عنها، ثمّ يخوض في شعر قازان، "معلّقة أرزيَّة" و"محراثًا"، غير غافلٍ أيضًا عن تساهل قازانيّ مع الأسلوب، وعن ألفاظٍ نابية، وإغراق في النثريَّة أحيانًا، والتكرار، والتطويل المتناهي، ممَّا يدلّ على أنَّه لم يُقبل على ردّ الاعتبار إلى نعمة قازان مدفوعًا بتعصُّبٍ له ومحاباة، بل هو أراد أن يعطيه قيمته حيث هذه القيمة موجودة، مركِّزًا على المحتوى عنده الذي غاص فيه فكريًّا إلى الأعماق التي أوغل فيها فكر جبران ونعيمة وتناهى إلى الأبعاد التي تناهيا إليها.

ولكنَّه، في خلاصة ما قـــال حـــول أسباب تخلُّف قازان عن اقتعاد القمَّة التي تربَّع

عليها كلّ من جبران ونعيمة من حيث الشهرة الواسعة والصيت العريض، ردَّ هذه الأسباب إلى استنكاف لدى قازان عن الظهور، وزهده بالشهرة، واستحيائه، واعتزاله المنابر، وصمته، وعدم تلبيته الدعوات إلى المناسبات التي يستطيع أن يطلَّ منها على الجمهور، وهي ما لا نظنّها أسبابًا كافية لهذا التخلُّف، والخطأ الذي وقع فيه الأستاذ راجي هو أنَّه حصر المقارنة بين جبران وقازان في الشعر، فوجد أنّ جبران لم يحلِّق في شعره ذلك التحليق الذي يُحلّه في المرتبة الرفيعة التي نالها بحيث يتفوَّق على شعر صاحب "المعلَّقة" و"المحراث". والحق أنّ شهرة جبران لا يدين بها لشعره على الإطلاق، بل إلى مؤلَّفاته النثريَّة التي طار فيها أيَّ مطار، لا مؤلَّفاته العربيَّة وحدها، بل ومؤلَّفاته باللغة الإنكليزيَّة وخصوصًا منها كتاب "النبي" الذي جعل من جبران "نبيًّا" في نظر الأميركيِّين قبل اللبنانيِّين والعرب. هذا في حين أنّ سواد القرَّاء عندنا يجهل أنّ لنعمة قازان مؤلَّفات نثريَّة، وراجي عشقوتي نفسه يقول في كتابه، مبرِّرًا صرف نظره عن التركيز على نثر نعمة قازان، إنّ الشعر هو نقطة الثقل في عطائه. ونثره، على ما يقول راجي، يتناول فيه أبرز أفكار ونظريَّات أعلام الشعر والفلسفة قديمًا وحديثًا بالتحليل والنقد والاستنتاج، أي أنّ هذا النثر هو عبارة عن دراسات لآثار فريق من أهل الأدب والفكر، وليس عطاءً كعطاء جبران يحمل أفكاره الشخصيَّة، وبعبارة ملهَمة مجنحة كسر فيها طوق أدب الصنعة الذي كان سائدًا قبله، أدب السجع والتراكيب اللفظيَّة، فكان بذلك رائد التجديد في أدب عصر النهضة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى نعيمة، فليس ديوانه "همس الجفون" هو أساس شهرته، وليس هناك مَن يعتبر هذا الشعر "الفكريّ" شعرًا بالمقياس الفنِّي الشعريّ، بل مردّ شهرة نعيمة هو إلى "مرداده" و"أوثانه" و"كرمه" الذي هو "على درب".. وما إليها من هذه المؤلَّفات الضاربة عمقًا والشائلة صعودًا حتَّى لتعانق الآفاق الجبرانيَّة.

في حديث لأنطون قازان مع الشاعر الياس أبي شبكة أبدى هذا الأخير إعجابه الفائق بجبران، واعترف له بالمقام الطليعيّ الذي هو فيه، ولكنَّه قال: "جبران لم يعرف أن يغنِّي"، ومعنى ذلك أنَّه لم يعرف أن يجعل من شعره نشيدًا فيه نغم الشعر ورنين موسيقاه كما هو عند مَن هم شعراء في الدرجة الأولى وليسوا شعراء على هامش صفتهم الأساسيَّة كأدباء ناثرين على مثال جبران في "المواكب"، ونعيمة في "همس الجفون"، ومارون عبُّود في "زوابع"، وغيرهم من الأدباء الذين حاولوا الشعر ثمّ أقلعوا عنه لإدراكهم أنَّه ليس ميدانهم.. كعمر فاخوري ورئيف خوري وراجي الراعي وخليل تقيّ الدين وتوفيق يوسف عوَّاد.

هذا ما نراه حول السبق الذي حقَّقه جبران ونعيمة، ومعهما أمين الريحاني، على عدد من أعضاء "الرابطة القلميَّة" و"العصبة الأندلسيَّة" في المهجرَين الشماليّ والجنوبيّ، وهو ما لم يحجب شعراء استطاعوا أن يتألَّقوا في تلك الديار رغم وهج أولئك الثلاثة، وكانوا شعراء حقيقيِّين باعتراف جبران ونعيمة بالذات، كإيليَّا أبي ماضي، ونسيب عريضة، وندرة حداد ورشيد أيُّوب، كما لم يطغَ أحد أيضًا على شاعريَّة فوزي وشفيق المعلوف، والشاعر القرويّ والياس فرحات، وهم كوكبة تؤلِّف مجرَّة شعريَّة هي في السحيق المترامي بُعدًا من الأجواء.

ويبقى راجي عشقوتي مخلص النيَّة في ما رمى إليه، وصادقًا مع نفسه، ومع رأيه وضميره، وهو ما ليس بالقليل.

الشّعر بين خطين لا يلتقيان

نُشرت في مجلة "الرسالة" – عدد ممتاز خاص بالشاعر فوزي المعلوف – السنة الثالثة – العدد الحادي عشر – ١٥ تشرين الثاني ١٩٥٧.

في العام ١٩٢١ وجَّه فوزي المعلوف، من مغتربه البرازيليّ، قصيدةً – رسالة إلى صديقه الشاعر حليم دموس في زحلة رثى فيها لحالة الشعر والشعراء، فأجابه مواطنه الزحليّ بقصيدة متفائلة ترى في الشعر غاية المنى ونهاية الأرب. وقد جاء عنوان قصيدة فوزي "دولة الشعر أتعس الدول"، وعنوان قصيدة الحليم "دولة الشعر أعظم الدول".

وفي مقارنة نقديَّة بين القصيدتَين تتَّضح لنا معالم طريقتَين في الشعر لا تزال الأذواق مختلفةً في التفضيل ما بينهما. فإنَّ إنكار ناقدٍ ما لشاعريَّة شاعر يعود إلى أنَّه لا يجد مفهومه الخاص للشعر متحقِّقًا في طريقة هذا الشاعر. ولن نحدِّد منذ الآن هاتَين الطريقتَين، بل نستعرض القصيدتَين، المعلوفيَّة والدموسيَّة، لنستخلص الفرق بينهما.

لا يسترعي النظر، في قصيدة المعلوف، وزن راقص تتهادى فيه الألفاظ وتترنَّح، ولا يأخذ بمجامعنا رنين وإيقاع، أو نفَس خطابيّ يجمل معه الإلقاءُ المفخَّم، ولا تخطف روعنا معانٍ من تلك التي تجبه القارئ أو المستمع جبهًا ثم تجري مجرى الأمثال والأقوال المأثورة، بل لأنّ هذه القصيدة تؤثِّر فينا برقَّتها وشجوها وتَنْفذ منَّا إلى الأعمـــاق. وإذا بحثنا عن السرّ الكامن فيها وجدناه في اللهجة الناعمة الشفَّافة

التي تترقرق فيها، وفي عذوبتها الحزينة، وفي همسٍ، أو ما يُشبه الهمس، نستشعر الصدق في طيَّاته، ونلمس تأثُّرًا حقيقيًّا لواقع الشعر البائس وقدَر الشعراء المماثل، حتى ليتراءى لنا الشاعر من خلال أبياته وكأنّ عينَيه مغروقتان بالدمع.

وننتقل إلى القصيدة الثانية، فنحظى فيها بكل ما افتقدناه في تلك، وإذا نحن حيال شعرٍ مخصَّلٍ مقصَّب، شعرٍ "منبريّ" يملأ منا الحنايا ويُفعم الصدر، تتخلَّله أبيات تصفع وتصعق، وتخطفنا بقوّتها كما يخطف النور الباهر الأبصار ويُصمُّ الدويُّ القاصف الأسماع. ولكنَّنا، برغم هذه "المتوفِّرات" كلّها، لا نشعر بأنَّ هناك أصابع امتدَّت لتلامس الرهيف من أوتار نفوسنا، والشفَّاف من صفحة وجداننا، والعميق من أغوار ذواتنا؛ فما تحرَّك فينا سوى الإحساس السطحيّ الكثيف، الذي يثيره مشهد شجار في ساحة القرية لا مشهد غصنٍ يتمايل مع النسيم أو عصفور يغرِّد على أيك.

فالجانب الصافي المرفَّه من النفس لا يفعل فيه مثل هذا الإطناب والتهويل، بل يتأثَّر بالرقَّة واللطافة والبراءة والشفافية، بينما قصيدة حليم دموس تعتمد على محض البهرج الخارجيّ والخطابيَّة في الأداء، ولا ينقصها إلاّ أن تكون مصحوبةً بقرع الطبول.

أجل، إنّ الفرق المحسوس بين هذَين النوعَين من الشعر هو الفرق بين قرع الطبول والصنَّاجات في حفل بلديّ وبين نغماتٍ حالمة شجيَّة تنبعث من ناي عازفٍ يقف تحت شبَّاك حبيبته ويناجيها بألحانٍ ليست سوى صورةٍ سمعيَّة عن تموُّجات روحه. وإنَّه لفارقٌ واضح بين نوعٍ من الشعر هو أشبه بالبثّ والنجوى والبوح، ونوعٍ آخر أشبه بالهتافات التي تُطلق في المهرجانات. أحدهما تتلوه مطرقًا وادعًا، والثاني تُنشده وأنت تضرب الأرض بقدمك أو تهوي على الطاولة بقبضتك. هذا الأخير ذو

طنين وأصداء، أمَّا الأوَّل فخافت الصوت، هادئ حييّ. واحدٌ خطابيّ النبرة يستهوي العامة من الناس، وآخر يذوب ذوبًا، فهو للخاصَّة المصقولة منها النفس والحواسّ. إنَّهما خطَّان متميِّزان في الشعر، يجد كلٌّ منهما تجسيدًا له هذا في قصيدة فوزي وذاك في قصيدة حليم، وكلٌّ منهما شاعرٌ نموذجيّ في طريقته.

خلود الحياة والحب بين ملحمتين

غير منشورة سابقًا.

فكرة التجدُّد في الطبيعة، تنضر وتورق خضراء بعد شحوب واصفرار.. وتناثر أوراق، مزجت أسطورة أدونيس وعشتروت بينها وبين فكرة الانبعاث والقيام من الموت، فإذا بإله الخصب، أدونيس، يقدِّم دمه سقيًا للأرض الجافَّة، بينما تؤدِّي دموع حبيبته عشتروت إلى الغرض نفسه فيما هي تبكي حبيبها، فترتوي الأرض وتُخصب من جديد، وينهض أدونيس بدوره عائدًا من الظلمة إلى النور.

وهكذا ضفرت الأسطورة أمنية النفس البشريَّة فوق نسيج الحقيقة؛ فعودة الطبيعة إلى الحياة في الربيع بعد هرم واحتضار ازدوجت بتوق الإنسان إلى البقاء لا ينصرم له أجَل، أو لا فانتفاض من الرميم وولادة جديدة.. إذا كان الموت لا بدَّ آتيًا. عناق الواقع والمستحيل في قرارة هذه النفس التي ما برحت تعاني صامتةً، منذ كانت، مرارة شهودها خلود الحجر، والجماد عمومًا، وفناء الحياة بالمقابل، أي استمرار ما لا يُحسّ ولا يشعر بوجوده واستمراره، أمَّا الحسُّ والوعي فلهما المرور العابر.. ما يكاد يبدأ حتى ينتهي. فعبَّرت، هذه النفس، عن رفضها للزوال بأشكال متعدِّدة تلتقي كلّها في مغزاها الواحد: أدونيس يعود إلى الحياة مع عودة الربيع إلى الأرض، طائر الفينيق ينتفض من رماده ويرفرف بجناحَين، المسيح يدحرج الصخرة عن قبره ويقوم في اليوم الثالث. ولدى جميع الأمم، في عصورها البدائيَّة، ما يشبه ذلك، وإنَّما تحتلّ أسطورة أدونيس وعشتروت مكانًا بارزًا

في الميثولوجيا بين مثيلاتها، ممَّا جعل شاعرًا من عندنا، من بلاد أدونيس، يتناولها في ملحمة شعريَّة رانَ عليها النفَس الملحميّ بكلّ جلاء، وكسا الشاعر فيها الأسطورة الوجيزة بحلَّة واسعة من خياله دون أن يحيد قيد أنملة عن قصدها، فكانت ملحمة "أدونيس وعشتروت" للشاعر فؤاد الخشن محاولة ناجحة فتحت ثغرة في جدار احتكار الملحمة العربيَّة من قِبَل شاعر معروف كما ساد الاعتقاد لفترة من الزمن، وهي الثغرة التي فتح غيرها كذلك شعراء آخرون استطاعوا الخوض في ميدان الملحمة بنجاح، منهم واحد من عندنا أيضًا هو الدكتور حبيب ثابت في ملحمته التي دارت على أدونيس وعشتروت كملحمة فؤاد الخشن، وإنَّما من زاوية أخرى طوَّرت فكرة هذه الأسطورة سالخةً منها أسطورة جديدة تدور على الحب وحده دون فكرة التجدُّد والانبعاث والخلود.

فعشتروت، التي حسدتها الآلهة على سعادتها بلقاء أدونيس وفرَّقت بينهما، ألقت بنفسها في مياه بحيرة اليمونة علَّها تستحيل قطرة ماء تتغلغل في الأرض وتصل إلى أدونيس عبر النهر الذي يقيم حبيبها على ضفافه، بينما هو، وقد قتله الوحش، استحال دمه إلى زهرة شقيق النعمان، والنحلة التي امتصَّت حلاوة من رحيق الشقائق أطفأت ظمأها بالرشف من مياه النهر، فامتزجت قطرة الماء "عشتروت" بقطرة من دم أدونيس وتصاعد الكلّ في الجوّ متبخِّرًا حيث توزَّع ذُريرات فيه، فكان كلّ حيّ ينشق مع الهواء ذُرَيرة من هذه الذُريرات، فتسري إليه عدوى الحب من أدونيس وعشتروت، فيحب ويشقى مثلهما.

وكأني بحبيب ثابت أراد من فكرة ملحمته، ولو لم يذكر ذلك، خلودًا للحب كما أرادت الأسطورة في صيغتها الأساسيَّة خلودًا للحياة. فالعاشقان ماتا، ولكنَّ عصارتهما الشائعة في الهواء ينشق منها كل ذي رئتَين، وما دام التوالد مستمرًّا فإنّ الحب سيظلّ مرافقًا لكل جيل، وبالتالي خالدًا إلى انقضاء الأجيال.

وهكذا تتكامل الملحمتان، ملحمة فؤاد الخشن وملحمة حبيب ثابت، بإضافة خلود الحب إلى خلود الحياة، أي بجعل الحياة قصَّة حب خالدة. فما دام هناك حياة هناك عشق وهيام، وليس هذا بغريب عن الواقع، بل هو ما نشهده في ذاتنا وفي ذوات الآخرين وما يُنبئنا به عن سابقينا التاريخ. ولن يكون المستقبل غير ما كان ماضي العالم وغير ما هو حاضره؛ فالخلود للحب، والخلود للحياة، والخلود لشعرٍ استجلى هاتَين الحقيقتَين.

الجزء الثالث

نقدُ روايات وقصص

خواطر في فنّ القصَّة

نُشرت في مجلَّة "الحكمة" ضمن مقال مثلَّث المقاطع بعنوان "قصَّة وشعر وقوميَّة"؛ ونُشرت في مجلَّة "الرابطة" ضمن المقال المثلَّث وبالعنوان نفسه – العدد الخامس – ١٧ أيَّار ١٩٦٤؛ كما نُشرت في مجلَّة "الرحمة" ضمن المقال إيَّاه وبالعنوان نفسه – السنة الثالثة – العدد الثالث – آذار ١٩٦٧.

ما تأمَّلت القصَّة يومًا، واضعًا إيَّاها بإزاء بقيَّة الفنون الأدبيَّة، إلاَّ تراءت لي كحالٍ خاصَّة في الأدب. فهي فريق، والشعر وسائر النثر الأدبيّ فريق. ذلك أنّ لهذَين شروطًا واحدة للنجاح في مضمارَيهما: النبض والانفعال في الشعر والنثر الوجدانيَّين، والأسلوب المصمَّم، أي الحبكة المنمنمة المكوكبة، في الشعر والنثر اللذَين يعتمدان "البناء الفنيّ"، أي الصناعة، أساسًا، بالإضافة إلى ما هو شرط للنوعَين معًا، أعني علوّ اللهجة وصحَّة المجرى الكلاميّ، لأنّ لكلّ كتابة لا تريد الاقتصار على مجرَّد أداء المعنى ورواية الخبر، أي لكلّ كتابة أدبيَّة، سواء كانت شعرًا أو نثرًا، توتُّرًا عاليًا من حيث مستوى النبرة، وجريًا خاصًّا من حيث تتابع الكلمات واندفاعها في سياقها.

أمَّا القصَّة فتضيف إلى ذلك أن تكون لزامًا صورة من الحياة، الحياة الواقعيّة التي نحياها أفرادًا ومجتمعات: تحلّل نفسيَّة إنسان، أو تصوِّر علَّة اجتماعيَّة أو مشكلة، أو ترسم اللون المحلِّي لبيئة معيَّنة. وإذًا فلتكون القصَّة موفَّقة، تحقق الغاية من وضعها، عليها أن تصف كل ذلك وتعبِّر عنه بقوَّة وسطوع، وبشكل حيّ لا بطريقة السرد التقريريّ، وهـذا يتطلَّب تعبيرًا فنيًّا لا تعبيرًا دلاليًّا عاديًّا، لأنّ التعبير الفنِّي

وحده يصوِّر تصويرًا حيًّا، بينما التعبير العاديّ يعطي مفاد ما جرى ولا ينقل الحياة بإطارها نفسه، وبهذا التعبير الفنّي تلتقي القصّة مع سائر الأنواع الأدبيّة من شعر ونثر.

ذلك أنّ القصَّة، باعتبارها صورة من الحياة، عليها أن تعيدنا إلى مسرح المشهد أو المشاهد التي ترسمها أمامنا. فهي "ترسم" هذه المشاهد ولا تنقل خبرها إلينا نقلاً.. بل تنقلنا نحن إليها. إنَّها تنقل المشهد كمشهد ولا تتحدَّث فقط عمَّا جرى فيه. فهي، من هذا القبيل، عمليَّة "إحياء" للواقعة أو الحالة المحكي عنها وتكرار لها من جديد. إنَّها إعادة إجراءٍ للواقعة بدلاً من أن تكون كلامًا ذا محتوًى إخباريّ يروي هذه الواقعة كما هو الشأن في الإبلاغ عن أمرٍ حصل. هي قطعة حيَّة وليست نبأً مفصَّلاً عن حادثة أو حوادث وقعت. إنَّها شريط سينمائي يعيد تمثيل ما جرى، لا تقريرًا أو إفادة أو محضرًا ترفعه الشرطة وتضمّنه الوقائع منتزَعةً من إطارها الحياتيّ ومحوَّلةً إلى معلوماتٍ عقليَّة. هذه الوقائع، بالشكل الأخير، تصبح بلا هويَّة، فتصلح عندئذٍ لأن تكون مثالاً لكلّ شبيهاتها، أي مثالاً عامًّا لما يمكن أن يجري على غرارها هنا وهناك وهنالك. أمَّا القصَّة فتقتطع مسرح الحادثة من موضعه وتضعه بذاته أمام أعيننا. إنّها تنقل هذا المسرح بأمِّه وأبيه إلينا، فتبقي لمحتوياته شخصيتها ولا تكون في هذه الحال نموذجًا تنطبق عليه أشباه لا حصر لها، بل تكون وقائع مميَّزة هي التي حصلت في زمانٍ ومكانٍ معيَّنَين.

أعود فأقول إنّ القصَّة لا تعرض لنا الأمور مجرَّد عرض، بل تأتي بها إلينا لنعيشها أو نحضر فصولها بأنفسنا كما عاشها الذين قاموا بها أو حضروها. إنَّها تعيد لنا هذا الذي جرى وكأنَّه يحدث الآن ولو تحدَّثت عنه على أنه من الماضي. إنَّها تُدخلنا في جوّ الوضع الذي نقرأ عنه من خلالها وليست بلاغًا عن شأنٍ تمّ أو حالةٍ عرضت.

إنَّها تصوِّر المشهد أو المشاهد لدى وقوعها الحقيقيّ أو المفترَض وكأنَّها ماثلة أمامنا ونحن شهود الحال.

ولا بدّ لي، في الختام، من إيضاح ما سبق أن ذكرته في سياق هذه الكلمة من أنّ التعبير الفنِّيّ مطلوب في القصة لتستطيع أن تصوِّر تصويرًا حيًّا، فأزيد عليه بأنّ هذا التعبير الفنِّيّ مطلوب لنفسه أيضًا حتَّى يجمِّل القصَّة كأثرٍ أدبيّ، وأنّ الرشاقة والحركة والحرارة مطلوبة أيضًا فيها، ولكن ليس كلّ ذلك هو الأساس والمرتكَز في القصَّة. فمحور القصَّة هو الموضوع الذي تدور حوله وتعالجه، في حين أنّ الأساس في أيّ لونٍ أدبيّ آخر هو جمال الأثر وروعة صنعه، ويأتي الموضوع مجرَّد هيكل يبنى عليه الأثر ويُنسج حوله، وأكاد أقول إنّ الموضوع يُستعار استعارةً لإلباسه الحلَّة الجماليَّة التي هي سبب تدبيج هذه القطعة الأدبيَّة أو تلك، هذا بقطع النظر عن كون الكاتب أو الشاعر قد يهدف من وراء عطائه الأدبيّ أو الشعريّ إيصال فكرةٍ أو إبداء عاطفةٍ معيَّنة أو نزعةٍ وما إلى ذلك.. فيستخدم أثره لهذه الغاية، مع العلم بأنّ حماس الكاتب أو الشاعر لفكرته، أو شبوب عاطفته تجاه شيءٍ ما، يشكِّلان حافزًا لإتقانه أثره وجعله ناجحًا، فتكون حرارة إيمانه بما يتحدث عنه ملهمًا له، ولا يتوفَّر هذا الحافز أو الملهم عندما يستعير موضوعًا دون أن يكون متأثِّرًا به بل يتناوله "على البارد" لمجرَّد نسج قطعةٍ أدبيَّة أو قصيدةٍ عليه.

محاولة للنفاذ إلى عالم جوزف صادق

مقدِّمة المجموعة القصصيَّة "إصبع، ولا، ووجه آخر" لجوزف صادق الصادرة عن "المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع" عام ١٩٨٢.

قتلة الشعر، على مرّ العصور، هم ساجنوه في الأقفاص،
كذلك قتلة القصة.
مع فارق أنّ أقفاص الشعر هي قوالبه،
وأقفاص القصَّة قواعدها.
والمتجرِّئ على كسر الطوق وإعطاء مفهوم متحرِّر للفن القصصي هو عند "القواعديِّين" بمثابة هادم لبناء تعب "المعماريُّون" طويلاً في إعلائه.. حسب أصوليَّة فنيَّة تبلورت على مدى أجيال.
أليس عن هذه الفكرة صدر أحد أعلام القصصيِّين اللبنانيِّين – سعيد تقيّ الدين – عندما قال عن كاتب قصَّة ناشئ أراد أن يتحدَّى المتعارَف عليه في كتابة هذا اللون من الأدب: "حين أنت تطوّف بيت القصَّة فتجد (فلانًا) من ساكنيه لا تسله كيف وصل إلى هناك. إنَّه لم يثب إليه من النافذة، ولم يتسلَّل عبر الباب ولم يخلعه، لقد هدم حيطان البيت الأربعة ودخل"؟
وهكذا فالثائر على القواعد، في عرف هؤلاء، هو خارج على أصول اللعبة من أساسها، وعامل على هواه دون مراعاة لشروط العمل ومقاييسه.
لكنَّنا، نحن وغيرنا، كنَّا بحاجة إلى مثل هذا المتحدِّي الجريء، أو على الأقلّ إلى مَن يستطيع، إذا لم يقوّض سماكًا مرفوعًا، أن يبني إلى جانبه بناء آخر يجري على

غير هندسته ونهجه دون أن يجد مَن يرفض، لذلك، أن يسمِّيه بيتًا، كأن البيوت وقف، لتحقّ لها الصفة، على ما ألفه صاحبنا من أشكال وتصاميم. وعندما وُجد أخيرًا، في الغرب، قائل الـــ "لا" غير هيَّاب في وجه أنصار التحجُّر في المفاهيم صرنا نجد، هناك، قصَّة لا تجري على النمط المألوف، ولا تطابق نموذجًا وضعوه في الزمن الغابر وختموا عليه.. كأنَّهم أرادوه صورة محنَّطة لا يمكن أن يطرأ عليها تعديل أو تبديل.

وهكذا، بدل المقدِّمة والعقدة والخاتمة (أو الحل)، برزت القصَّة التي تطرح سؤالاً لا تأتي له بجواب، والقصَّة ذات العقدة التي لا حلّ لها، وتلك التي لا تفضي بالقارئ إلى خاتمة معيَّنة بل تتركه في الحيرة والتساؤل عن فحواها ومغزاها.

كما برزت، كذلك، القصَّة، والمسرحيَّة، المعتمدتان الحركة الداخليَّة والحوار الداخلي بدل الحركة والحوار اللذَين يجريان في المكان، وبرز، أخيرًا، كقمَّة للثورة على المسرح الكلاسيكي ذي الوحدات الثلاث النازلة منزلة الشروط التي لا محيد عنها، المسرح العبثيّ ذو المشهد الواحد الذي لا يتغيَّر.. والحوار الذاتي والحركة المفقودة، ومعه القصَّة العبثيَّة ذات الخلفيَّة الفلسفيَّة: الإنسان لعبة القدر والساعي إلى غير ما نتيجة، ذاك الذي لا معنى لحياته ولا غاية، ذو العمل المكرور إلى ما لا نهاية والعائد على بدء منذ أن يبلغ منتهاه، والمتقلِّبة به الحياة على وجوه مختلفة لا تفسير لها سوى أنَّها وليدة الصدفة أو دفع وجذب في خضمّ اللامعقول.

وكان عصر سار فيه التحرُّر في الأدب الغربيّ شوطًا بعيدًا، حتَّى باتت القصَّة، مع جيمس جويس مثلاً، كالعمل الحسابيّ بأرقامها وقياساتها، أو ثرثرة بتدفُّق الكلمات فيها دون رابط.. كأن الفكر يتعرَّى أمامنا ويرينا سياق عمله في الداخل.

بعضهم رأى في ذلك تجديدًا وتطوُّرًا، وآخرون، وهم ذوو التفكير الماركسيّ، رأوا فيه صورة لحضارة أشرفـــت على الهرم والانحلال، باعتبار أنّ الأدب مرآة بيئته

وعصره، وأنّ أدبًا كمثل ما أتت به موجة إليوت وجويس والوجوديِّين، ذاك "الأدب المظلم" كما يدعوه التقدُّميُّون، لا يمكن أن يكون صادرًا عن "حالة صحيَّة سليمة"، بل هو إفراز مجتمع مريض، وانعكاس لوضع بورجوازيَّة استهلكت نفسها وغدت في الطور الأخير ممَّا لها من الأجل في الزمن.

حجَّتهم على ذلك هي أنّ انحطاطًا أدبيًّا يصل إلى حد تصريح جماعة كمثل جماعة الشعر السورّياليّ، والشعر الرمزي المغرق في رمزيَّته، بأنَّهم لا يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا في شعرهم، وأنَّه نتيجة حالة اعترتهم فأملت عليهم ما كتبوه، وبالتالي فهو صادر عن لاوعيهم أو حتَّى عن خارج العقل، هذا الانحطاط هو عرَض من أعراض انحطاط آخر، أساسيّ، هو انحطاط المجتمع.. والحضارة والنظام في البلدان التي تُطلع أدبًا كهذا.

وحجَّتهم أيضًا أنّ الأدب غير الملتزم قضيَّة الإنسان وغير المسهم في تطوير الحياة نحو الأفضل، والذي لا يرسم المستقبل الباسم للشعوب، هو أدب لا يستحقّ تسميته ولا جدوى منه.. لأنّ للأدب في عرفهم غاية عملية ورسالة. وإذًا كيف يكون مقبولاً لدى أمثال هؤلاء ذلك الأدب الناظر إلى الوجود والحياة على أنَّهما عبث لا طعم له وفراغ في فراغ، وعلى أنّ العمر مجرَّد انتظار يائس لوعد لا يتحقَّق (لغودو لا يجيء)، وسيرورة شاقة إلى غير ما هدف أو قصد (سيزيف)، وهو ما يعبِّر عنه أصحاب الفكرة العبثيَّة في كتاباتهم.. انطلاقًا من ألبير كامو حتَّى صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو؟

نحن، دون أن نكون بالضرورة إلى جانب هذا التفسير الماركسيّ لظاهرة العبثيَّة في الأدب، لا بدّ لنا من الاعتراف بأنَّها، وقد وُلدت في أوروپا الغربيَّة مع جيل الحرب العالميَّة الثانية وما بعدها، ذلك الشاهد العيان للفظائع والمآسي وذيولها، لم تنتظر التهمة تأتيها من شرق القارَّة الأوروبيَّة بأنَّها ثمرة بنية اجتماعيَّة غير

صحيحة، بل شهدت على نفسها بأنّ فلسفتها هي نتيجة "شعور كلّ جيل من أجيالنا المتعاقبة بأنَّه الأكثر حرمانًا واستهدافًا لغضب القدر"، وبأنّ "داء العصر" يعاودنا مع إطلالة كل عصر جديد. فالعبثيَّة وليدة مرارة مهما قيل فيها من أنَّها مجرَّد تسجيل لواقع قائم دون أن يصحب ذلك موقف منه، والمرارة لا تنشأ إلاَّ عن الشعور بأنّ الأشياء ليست في نصابها، ليست كما ينبغي أن تكون، بقطع النظر عمَّا إذا كان هذا الواقع المنحرف واقع بيئة معيَّنة أو واقع البشريَّة في كلّ زمان ومكان.

كما لا بدَّ لنا من الاعتراف بأنّ العبثيَّة هي إحدة الغرابات في الفكر والفنّ التي طلعت علينا بها الحقبة المعاصرة، وبأن أخواتها في الغرابة و"اللاطبيعيَّة" كانت الوجوديَّة، والهيبيَّة، والتكعيبيَّة في الرسم، وما فوق الواقعيَّة.. وغيرها ممّا رأى فيه الكثيرون مجرَّد تقليعات وصرعات وموجات سنوبيَّة عابرة من النوع الذي "يذهب جفاء" لأنّ ليس فيه قابليَّة التأصّل والرسوخ و"المكوث في الأرض".

في جميع الأحوال كان لهذه المدرسة العبثيَّة في القصَّة والمسرح ازدهار وانتشار في الأدب الغربيّ المعاصر.. والفرنسيّ على الأخصّ، وكان تأثُّرٌ بها في القصَّة والمسرح العربيَّين، أخصُّهما المسرح والقصَّة المصريَّان واللبنانيَّان، سواء كان هذا التأثُّر محض تأثُّر أدبيّ، بفعل الاطّلاع على آثار الكتّاب العبثيِّين، أم نشأ عن تشابه أمزجة وأرواح أو تشابه عوامل وظروف.

وإنِّي أسارع إلى القول بأنّ ظهور ملامح الفكرة العبثيَّة في بعض نتاج القصَّة اللبنانيَّة المعاصرة اقتُصر على رؤية الأشياء بهذا المنظار، منظار السخف، والتفاهة، والرتابة وانعدام السبب والغاية، ولم يتجاوز ذلك إلى محاولة التعبير عن تهافت العالم وتفكُّكه بلغةٍ على مثال هذا العالم تهافتًا وتفكُّكًا.. كذلك الدفق الكلاميّ الغامض والمضطرب الذي يجري به لسان "فينغانس وايك" في إحدى روايات جيمس جويس.

كما أنّ القاصّ اللبنانيّ المتأثِّر بالعبثيَّة لم يكن مجرَّد شاهد يعبِّر عن عبث الحياة والوجود تسجيلاً لحقيقة يراها على هذا النحو، بل إنَّنا نستشفّ لديه موقفًا من هذا الذي يراه.. ولو لم يتجلَّ هذا الموقف بأكثر من مرارة أو سخرية نلمحهما في سياق عرضه للامعقوليَّة العالم وبلادة كل شيء فيه. فالكاتب اللبنانيّ، ككلّ إنسان في هذا البلد، لا يستطيع أن يكون حياديًّا في أيّ مجال من المجالات ، بل هو دائمًا داعية وصاحب رأي، وفي معظم الأحيان ناقم منتقد، طالب تغيير وإصلاح. إنّ الشاهد عندنا يتحوَّل إلى رسول، والتصوير الصرف للحقيقة العبثيَّة التي تحيط بنا وتلفُّنا، كما كان شأن بيكيت في إصراره المعاند على رفض الإجابة والاستنتاج، وعلى الإعادة من البدء في كل فصل ومشهد مسرحيَّة من مسرحيَّاته، هذا التسجيل السلبي لواقع العبث غير موجود في قصّتنا اللبنانيَّة، بل سار كتّاب هذا النوع من القصَّة في أدبنا على غرار كامو الذي تطوَّرت فلسفة اللامعقول عنده إلى أنسية متزايدة الحرارة والاندفاع، حتى رأينا أسطورة سيزيف لا تكتفي بتشخيص الشرّ بل تدين العلاجات الخاطئة له، وعلى غرار وجوديَّة سارتر التي دعت الإنسان، في عالم لا علَّة له، إلى أن يكون هو "علَّة نفسه".. كما جعلت فلسفة كامو الإنسان نفسه غاية الإنسان في عالم لا غاية له.

أمَّا العبثيَّة في الرواية والمسرحيَّة المصريَّتَين الحديثتَين فتستحق وقفة عندها لأنَّها مثَّلت تطوّرًا مهمًا في أدب روائيِّين ومسرحيِّين كانوا في السابق من أتباع المدرسة الواقعيَّة فهجروها إلى مدرسة العبث البعيدة عنها كل البعد.

أبرز مَن سجَّلوا هذه النقلة الواسعة، هذه القفزة العريضة من قطب إلى قطب في الاتجاه الفكري المنعكس في آثارهم، كان نجيب محفوظ ويوسف إدريس. فروايات الأوَّل ومسرحيَّات الثاني كانت تستمدّ مواضيعها من واقع الشعب المصري وقضاياه الاجتماعيَّة والحياتيَّة، فغدت، بعد تأثّرهما بالموجة العبثيَّة، تصور الإنسان الضائع،

فاقد الطمأنينة والمزعزع اليقين.. والغائص في غيابات العدم والقلق واليأس. ولعلّ الأستاذ نجيب صالح، في دراسته عن "الرواية العربيَّة إزاء العبث" (مجلَّة "الرحمة" – كانون الأوّل ١٩٦٨، وكانون الثاني ١٩٦٩)، كان من أفضل الذين أظهروا هذه الناحية لدى الكاتبَين المصريَّين الكبيرَين.. بقوله إنّ "البطل الجديد في أدبنا العربي الحديث انتقل من موقفه الاجتماعي إلى موقف آخر كونيّ"، موضحًا قصده بهذه العبارات اللاحقة: "لقد كان لشخصيَّات نجيب محفوظ ويوسف إدريس قبل الخمسينات وجودها الأدبيّ والفنِّي الغارق في الواقع إلى آذانه، لكن حدث أن تطوَّرت هذه الشخصيَّات أخيرًا وأخذت تمارس الرفض وتعاني "العبث" ولا تتقبَّل الواقع".

"الشحَّاذ" مثلاً، يقول نجيب صالح، "كانت مغامرة نجيب محفوظ العقليَّة التي تتغنَّى بقدسيَّة اليأس، وبالوجود الدامي وبالقيَم المنتحرة، بطلها يتطلَّع إلى ما فوقه ويعيش بلا أمل وبلا ثقة وهو يرفض كل شيء، حتَّى أصابه جنون الانتحار أو جنون العصر ولم يجد في الظلمة نجمة مضيئة تبعث فيه الأمل أو تشفيه من مرضه الأزليّ، فترك القارئ دون أن ينتهي إلى شيء إلاّ الإحساس بأنَّه احتفر في أعماقه هوّة غائرة بلا قرار، وذهب تشدّه الدنيا إليها دون أن يتعرَّف على ذاته".

كذلك يوسف إدريس، الكاتب التقدّمي الملتزم، وقع، في فترة من حياته الأدبيَّة، الطلاق بينه وبين الالتزام. ولا بأس أن نرى ذلك عبر ما قاله نجيب صالح نفسه: "كان بطل يوسف إدريس قبل الخمسينيَّات واقعيًّا مثل بطل نجيب محفوظ، لكنّ يوسف إدريس لم يعد يفكِّر بأبطال "أرخص ليالي" و"العنكبوت" و"شغلانة" التي عاشها، بل أخذ يفكِّر بأبطال "الفرافير" و"المهزلة الأرضيَّة" اللتَين عاناهما ومارسهما شخصيًّا إثرمرضٍ نفسيّ أقعده مدَّة طويلة وأورثه حساسيَّة مرهفة. لذا أدرك أن ثمَّة تغيّرًا يجري في أدبه، وكان يريد أن يوضح هذا التغيّر وينتقل بواسطته من كاتب واقعيّ ملتزم إلى كاتب متطوِّر".

ومسرحيَّة "الفرافير" تعبير صادق عن القلق الوجوديّ الذي لم يعد مجرَّد ظاهرة عابرة. فهو يقول لنا إنَّه فوق التراب مضطرًّا لا خيار له ولا مكنة للهروب. لذا عليه أن يصنع وجوده بنفسه (لاحظ تأثّره بوجوديَّة سارتر التي مررنا عليها، تلك التي دعت الإنسان إلى أن يكون علَّة نفسه).

صاحب المجموعة التي بين أيدينا أين هو من المفهوم الجديد المتحرِّر للقصَّة.. ومن تعبيره في قصصه عن الرؤية العبثيَّة للأشياء؟

القصَّة، في مفهومها التقليديّ، لا تتنكَّر لجوزف صادق، بل يتنكَّر هو لها. إنَّه، من ناحية مبدئيَّة، يرفض الأخذ بتعريف، للقصَّة أو لسواها، لا يتغيَّر أبد الدهر. لذلك أتت القصَّة عنده شيئًا وسطًا ما بين القصَّة والقطعة الوجدانيَّة. فالحادثة، أي العنصر الخبريّ فيها، ضئيل: الجفاف يدبّ في أرض القرية وعروق سكَّانها بفعل انحباس المطر، وشاعر هجر فتاته وراح، فراح معه الخير، وأقفلت هي نافذتها لا تفتحها إلاّ لعودة شاعرها أو عودة الغيث والخصب. ويتناوب على القرويِّين الأمل واليأس، الكفر والإيمان، الضراعات والنذور استدرارًا لعطف السماء.. وسيطرة الجشع والطمع والحقد على النفوس. ثمّ تأتي شحنات الماء عبر السحب مستجيبةً لصرخات الفرح، وتترجَّع في البعيد أصداء الطبول الهازجة.

حادثة قصصيَّة هذه.. أم حكاية أسطوريَّة من تلك التي يُنسج على موضوعها باليه صامت أو أوبريت؟

هكذا هي القصَّة عند جوزف صادق، أما سياقها فهو سياق شعريّ لا تعرفه القصَّة عادةً. فأناقة الأسلوب عند بعض القصَّاصين لا تعني شاعريَّة، لأن المقصود بقولنا ليس رفعة الديباجة بل النفَس الشعري الحالم كما في القصائد ورقائق النثر المجنح: "سكنت الريح في كرومنا. عصفت في دم الخوابي العتيقة. زعزعت أركان العلِّية الشريفة وقوَّضت العمـــد". "لن أدعكِ تسقطين في أرض شقيَّة. صدري أزرعه لك

على الدروب، فنقِّلي خطواتك على بساطه الأخضر يفُحِ البيلسان ويستحيِ البنفسج".
ولا ينال من صحَّة هذا الرأي كون بعض قصص هذه المجموعة أقرب إلى القصَّة بالمعنى المعروف من غيرها، كقصص "جواد العيون المطفأة" و"الأشياء المتشابهة" و"رؤيا النهر الميت".. التي لم تزايلها مع ذلك شاعرية العبارة، لأنّ قصَّة مثل "إصبع، ولا ووجه آخر" لا تعدو أن تكون صورة نفسيَّة تخلو من الحادثة ليحلّ محلّها استعراض لما يعبق في صدر إنسان وروحه. ومثلها قصَّة "الفرار" التي ليس في حادثتها أكثر من أنَّها حكاية حب. فالكاتب لا يروي لنا من هذه الحكاية إلاَّ وجود العلاقة بين الطرفَين: الشاب والفتاة. علاقة، من ناحية الوقائع، لا تتميَّز عن أية علاقة مماثلة. التميّز فقط يكمن في وصف مشاعر الفتاة، وعرض شريط أفكارها وتصرفاتها على ضوء العاطفة المتّقدة في قلبها. والواقعة الوحيدة الخاصَّة في هذه القصَّة هي كون بطلتها مرَّت بحبّ سابق قضت فيه على حبيبها بما يشبه القتل: "أحبَّته وضللته. أنسته نفسه حتى أعماقه ورسمت له دربًا جديدًا ثمّ نبذته بسهولة وفرَّت. وظلّ هو تائهًا وراء شبحها حتَّى أصبح لا يرى إلاّ الظلام، الظلام النابع من عينَيه".

هذا عن القصَّة كقصَّة عند صاحب هذه المجموعة، عن طابع القصة لديه، أمَّا المدرسة الفكريَّة التي تنتمي قصَّته إليها فلن نقول إنَّها المدرسة العبثيَّة إلاّ مع محاولة رسم حدود هذا الانتماء وتعيين "الجناح" الذي انحازت إليه في هذه المدرسة وهو ليس الجناح المتطرِّف على كل حال.

فقد سبق وأشرنا إلى وجود نوع من "النزعة الإصلاحيَّة" لدى كامو وسارتر جعلت وضع أصبعهما على واقع العبث في العالم لا يقتصر على الدلالة عليه بل يهدف إلى مداواة هذا الواقع المأسوي، بينما حرص بيكيت على عدم الخروج بجواب واستنتاج من تسجيله لحقيقة العبث التي نغرق فيها، فظلّ تسجيله لها سلبيًا محضًا،

وظلّ هو مجرَّد شاهد على هذه الحالة التي هي، في اعتقاده، قدرنا ولا حيلة لنا في دفعها عنا.

أمَّا جوزف صادق، الذي يعود عهده بكتابة القصص التي نحن بصددها إلى زمن شيوع القصَّة العبثيَّة في أدبنا وأدب الغرب، فقد ترجَّعت في قصصه هذه أصداء تلك الموجة العالميَّة حينذاك، ساعده على ذلك تتبُّعه لهذه الحركة في فرنسا والغرب عمومًا وهو صاحب الأبحاث عن مورياك وفاليري وسيزير وأرابال والأدب الروسي، فكان لا بدّ أن تصبّ هذه الروافد الثقافيَّة في إنتاجه الشخصيّ وتجعله أكثر من غيره قابلاً للتأثُّر بها.

ولكنَّ العمليَّة لم تكن مجرّد عدوى فقط، بل إنّ استعدادًا فطريًّا لدى جوزف صادق هيَّأه لتقبُّل فلسفة العبث كما يلتقي الرأي بالرأي دون اقتياد من أحدهما للآخر. وربَّما جاز لعشير له مثلنا سحابة غير قليلة من العمر أن يجلو ملامح نفسيَّته للقارئ تمهيدًا لبيان انعكاس هذه النفسيَّة في المنحى الفكريّ لقصصه والنظرة التي نظر بها إلى الوضع البشريّ.

جوزف صادق رجل مبدئي، بمعنى إيمانه بالمبادئ والمثل العليا وتمسُّكه بها، وبالتالي توافق المظهر والمخبر لديه. ففي عالم غدت فيه المبادئ والمُثُل شعارات يُلطى وراءها وتستعار لتحقيق ما هي منه براء، لبلوغ مرامٍ لا علاقة لها به، في عالم تحوَّلت فيه المناداة بالقيَم السامية كلمة حق يُراد بها باطل، ما زال هناك قلَّة كجوزف صادق "تقبض الأشياء جدِّيًا".. ويصدمها الواقع القاسي عندما ترى الناس وقد باتوا بحاجة إلى سدوم جديدة أو إلى طوفان يمحق نسل الرياء.

في هذا التصادم ما بين النفس المشبعة بالجليل والرفيع من الأفكار والتطلعات وبين الواقع الإنساني المهترئ تكمن عبثيَّة جوزف صادق، عبثيَّة الخيبة، والصدمة، وانهيـــار الأحـــلام.. وتداعي القصور المبنية في إسبانيا من حجارة الأفكار النبيلة

والشرائع والنظريَّات. غير أنَّه من أولئك الذين لا يتخلُّون عمَّا يؤمنون به لأنّ القوم في سوادهم حائدون عن جادة الحق والصواب، لذا نرى قصصه تبسط أمامنا واقع الحياة الرث في دعوة مبطَّنة إلى الانتقاض عليه، أو، في أضعف الاحتمالات، تنفيسًا عن جرح لكون هذا الواقع مخالفًا لأحكام وصايا وشرعات وسنن نشأنا على تقديس مضامينها، وهذا غير التسجيل السلبي، المحايد، لحقيقة الحال دون موقف منها.. على طريقة بيكيت.

كذلك فجوزف صادق لا يزال يصدر في تفكيره من منطلقات الفكر المسيحي: المقياس الخلقي حَكَمًا فصلاً في الأمور، وما ينشأ عن ذلك من فكرة الواجب والإيمان بغائية الحياة وإنسانها، ومن منطلقات الفلسفة التي أورثتها النظرة المسيحية إلى الكون: "كل شيء في سبيل الأفضل.. في خير العوالم الممكنة" (ليبنتز). وإنسان كهذا يمور في خياله عالم من المُثُل أشبه بعالم أفلاطون، ويشارك صاحب "الجمهوريَّة الفاضلة" بأنّ كليهما يريد أن يعكس تصوراته على الواقع الخارجي، وهي تصورات، عند جوزف صادق، تعبِّر عن طموحات بعيدة، إنسان كهذا لا يمكن أن يكون "عبث الوجود" في نظرة أكثر من تضافر إرادات وأقدار على الانحراف بالحياة عن مسيرتها القويمة لإدخالها في مسالك عوجاء، ونزع الخير عن وجهها لرميها بالتعس والنكد. والحال هذه، لولا تلك الإرادات والأقدار، ليست الحال المفروض أن تكون، وليس عكسها شيئًا غير قابل للتحقيق. ومن هنا ذلك الألم العميق، ذلك الجرح الذي أشرنا إليه، في نفس جوزف صادق وقصصه لاصطباغ الحياة بالسواد وهي البيضاء في الأصل وفي الإمكان، وذلك "التطلب" المتشدد عنده في المجالات التي يوليها اهتمامه: ينقم على الوضع البائس السائد.. ولا يرضى بأقل من السوامق والذرى في المنجزات بديلاً عنه.

هــذا هو الجانب العبثي النابع من نفس جوزف صادق.. بإزاء الجانب المستقى من

وقوفه على الآداب الأجنبيَّة عهد طغيان هذا التيار عليها. إلاَّ أنَّنا نستنتج من مجمل ما ذكرنا أننا تجاه عبثية هادفة، عبثية إيجابية، عبثية ضد العبثية. وبالتعبير الفلسفي نقول إنَّها عبثيَّة ديناميَّة، متحرِّكة، لا ساكنة استقراريَّة. عبثيَّة مثاليَّة لا واقعيَّة، نسبيَّة لا مطلقة، عبثيَّة رغمًا عنها إذا جاز القول. فأقصى أمانيّ الكاتب ألاّ تكون الحياة عبثًا، وأن نعمل كلنا من أجل هذا التغيير.

وإذًا فالتفاؤل بالمستقبل يترادف عنده مع التشاؤم بالحاضر. وذلك كله مقابل العبثية الاستسلاميَّة، النهائية، الطائعة المنقادة للمشيئة غير المعروفة، أو بالأحرى غير الموجودة، التي قضت بأن يكون وجودنا عبثًا في عبث، هذه العبثيَّة التي تطالعنا لدى العبثيِّين الملحدين. إذ، كما يقول يوجين يونسكو في "ملاحظات، وملاحظات معاكسة"، لا يمكن للجو العبثيّ أن يلقي بثقله إلاّ على إنسان "انقطع عن جذوره الدينية أو الماورائيَّة"، إنسان "ضائع" غدا سعيه في الدنيا "أخرق، عديم الجدوى، خانقًا"، وهذا الإنسان ليس جوزف صادق.

لنطبِّق هذا الرأي حول تميُّز عبثيَّة صادق عن العبثيَّة "الكلاسيكيَّة" على إحدى قصص المجموعة: "زنَّار للشتار". فأين يكمن المنحى العبثيّ في هذه القصة؟ إنَّه يكمن في الوضع الذي تصفه مخيِّمًا على القرية: المطر منحبس والأرض مهدَّدة بالبوار، وأهل القرية مهدَّدون بالخراب والجوع. الأبقار جفَّت ضروعها، والصبية يعودون من البراري وقد أنهكهم التعب والعطش، يلجأون إلى مخادعهم معفَّرين بالتراب والجوع. الدعاء استمطارًا للغيث يصطدم بسدود صمَّاء من معدن الغضب والحقد، وبقبَّة السماء المتجهّمة التي لا تهتز حتى كأنَّها من رصاص. ويلي ذلك وصف طويل للحالة التي يقبع فيها أبناء القرية: سبع سنوات والقرية تشكو الشحّ والعوز. دبَّ الحقد في أوصال الناس، وشمل الحياة شيء كاليأس، كحالة الانتحار.

"أيّ مصير قاسٍ سيكون مصيرنا إذا لم يسقط المطر؟"، صورة مثاليَّة لواقع العبث في العالم.

ولكنّ الحال لا تدوم كذلك، إذ تنتهي القصة بهبوب الريح المقدَّسة التي ترتج معها سدود الحقد والغضب وتنهار، فتزحف السحب محمَّلة بماء المزن لتهمي برذاذها في أفواه القرويِّين وعيونهم. وهكذا تحل النهاية السعيدة، وأكثر من النهاية السعيدة ينتصر الخير على الشر، ويقهر الإيمان اليأس. إذ، في سني الضيق، "من حد اليأس انطلقت شرارة الإيمان، فطافت النساء في القرية يجمعن مناديل الحرير ليطوّقن جنبات الكنيسة بزنَّار أطلقت عليه اسم "زنَّار للشتاء". ولننتبه جيِّدًا إلى أنّ الريح التي هبَّت ريح "مقدَّسة"، وأنّ الصوت الذي أتى بها "صوت صارخ في البريَّة" كذاك الذي هتف: "قوِّموا طريق الرب"، وأنّ مرد ما أصاب القرية هو إلى كون أهلها "مدنَّسين"، أطلقوا لغرائزهم العنان فاستحالت أرضهم خرابًا وأدبرت "البركة" عنها بعد أن هجرتها "الرحمة". أي أنّ فكرة العقاب الإلهي هي، في القصة، وراء ما حلّ بالقرية، والتكفير عن الذنوب التي آلت إلى هذا العقاب ينبغي أن يكون "تطهرًا" بالنار "المقدَّسة" و"تعمُّدًا" بالدم ليصبح المغضوب عليهم "أنقياء" وتحلّ "البركة" في أرضهم، إذ واحد بينهم كان نقيًّا ومَن عداه "خطأة"، لذلك فيوم "الغفران" آتٍ وبشائره تلوح في الأفق.

فأين نحن، في هذه القصة، من فلسفة العبث التي لا ترى في الحياة الباهتة التي يحياها الإنسان، وفي عمره الذاهب هباءً والصدف التي يروح ضحيتها، عقابًا على ذنب أو تكفيرًا عن سيئات، أي لا تعتبر ضريبة العيش في خواء العالم وفراغه أخذًا بجريرة وانتقامًا من فساد عاثه الإنسان في الأرض، بل تجد في ذلك واقع الأمر فقط، لا سبب له ولا غاية من ورائه؟ إنَّها، في الرؤية العبثيَّة، حقيقتنا التي لا تفسير لها ولا حكمـــة من جعلهـــا على هذا النحـــو. (أصلاً لم يجعلها أحد على هذا النحـــو بل

هكذا وُجدت. لماذا؟، لا ندري، ولا ندري ما إذا كان يصحّ طرح السؤال: "لماذا؟"). وأين نحن، في هذه القصة الملأى بالأمل والإيمان والبشائر، من اليأس العبثي الذي لا بصيص نور يلوح من خلاله؟ وأين نحن كذلك، مع الدنس والخطيئة، والتطهر والغفران، واللعنة والمعصية والكفر بالسماء من جهة.. يقابلها العماد والعودة إلى النقاء وحلول البركة من جهة ثانية، أين نحن، مع كل هذا الإرث الديني في القصة، من الكيفية أو الاعتباطية في الكون من زاوية النظرة العبثية إليه، تلك لا تجيب على الاستفسار عن السبب إلا بقولها: "لأنّ الأمر هكذا" (على حدّ قول العامَّة: لا تجيب عن "الليش" إلاّ بـــ "هيك").

وأين قول جوزف صادق في قصَّته: "لا قيمة لشيء بعد الإنسان" من فكرة العبث التي تنفي القيمة عن كل شيء حتى عن الإنسان، هذا الذي وُجد بالصدفة غير المعلَّلة.. والذي وجوده وعدمه سيّان؟

لا بل إن أسلوب هذه القصَّة يختلف عن أسلوب القصَّة والرواية والمسرحيَّة العبثيَّة التي تتَّسم بالرتابة والتكرار الذي لا نهاية له، وبوقوفها عند المشهد الواحد من أولها إلى آخرها أحيانًا، أو عند المونولوج الداخلي الذي يدوم ساعات طويلة وهو ينقر على وتيرة واحدة. أمَّا في "زنّار للشتاء" فالأسلوب منتعش ومنعش، والشاعريَّة تسربله.. والتنويع النسبي، ضمن الفكرة العامّة، يضفي على القصة تشويقًا لا تعرفه القصة العبثيَّة التي يُقبل عليها القارئ لغاية التتبع الفكري لا لغاية المتعة الفنيَّة.

ويبقى الاختلاف الأكبر ما بين فكرة العبث عند جوزف صادق وبين هذه الفكرة عند أربابها المعروفين. فعندما تحدَّثنا عن العبثية الهادفة عند هذا الكاتب، العبثية الإيجابية المتحركة في مقابل تلك العبثية التقريرية المكتفية بالشهادة على واقعٍ والتسليم به، كنّا نشير إلى وجود "الموقف" عند كاتبنا، بما هو كاتب لبناني، حين ينتفي هذا الموقف كل الانتفاء عند مَن يقول لك: "هذه هي الوهدة التي أنت فيها، لا

تستطيع الخروج منها، ولا علة لوجودك في قعرها أو غاية متوخّاة من ذلك. أنت هنا لأنّ الأمر حصل هكذا، وكل محاولاتك للتخلّص ستذهب أدراج الرياح".

في عبثيَة جوزف صادق دعوة، وإن غير صريحة، للثورة على الواقع المرّ، وألم لكون واقعنا قائمًا على هذه الصورة؛ فلا حياد لديه إزاء هذه الوضع البشري الأخرق، غير السويّ، ولا قبول به.

وربما كان هذا الموقف عنده أقوى من الموقف المماثل عند سارتر وكامو، لأنّ هذين أرادا من الحلول التي أتيا بها إيجاد "مخرج" للإنسان من عزلته ووحشته النفسية في الوهدة التي يغرق فيها، تقديم شيء له يلهيه عن مصيره الذي لا مفرَّ منه، يعزِّيه بعض التعزية. وهكذا يتخلَّص سيزيف من رهبة واقعه المضني بإعطاء معنًى وقصد للجهد الذي يبذله ولو لم يكن هذا الجهد يؤدِّي به إلى نتيجة. فهو "يسعى" على الأقل و" يحاول" الخروج من وضعه إذا لم يستطع أن يخرج منه فعلاً، وهذا ما يجعله سعيدًا. لقد أصبح "سيِّد مصيره" لا لأنَّه يستطيع التحكم بمصيره، بل لأنَّه غدا، بموجب فلسفة كامو، غاية لنفسه، وهكذا تخلَّص من العبث. وهو في الحقيقة لم يتخلَّص من واقعه العبثيّ، بل تخلَّص، إلى حدّ ما، من شعوره بهذا الواقع. فكامو وسارتر يلتقيان مع يونسكو وبيكيت في عدم إمكان التحرر ممَّا نحن فيه، وإنَّما يقدِّمان لسجين القفص بديلاً عن حريَّته، يقدِّمان له وهمًا يتعلَّل به وينسى وطأة قضبان السجن عليه.

من ذلك معاني التحدّي والتمرّد والخلق التي يوجِّه كامو قارئه نحوها كملاذٍ من الواقع المطبق عليه، كمنجى من الحقيقة الخانقة الجاثمة على صدره بكلكلها. ومن ذلك أيضًا "وثبة" شستوف نحو الله في "انتحاره الفلسفي"، لا اهتداءً إلى الله.. بل هربًا من فكرة السجن العبثيّ المؤبَّد، فكرة الانحباس في واقع تافه، بليد، مملّ، لا خلاص منه.

هذا الموقف – المخرج من الحقيقة المريعة، المعزِّي عن وجود الإنسان فيها، الذي تدبَّره فلاسفة العبث المعتدلون إذ أرادوا علاجًا لواقع لا انفكاك منه هو غير موقف صاحب "زنَّار للشتاء" الذي نجد المخرج في قصته مخرجًا من وضع سيء إلى الوضع الجيِّد المنشود، فيعقب الفرجُ عنده الضيق.. ويجود السحاب بعد انقباض وإمساك. وهكذا يبتعد صادق عن ذوي التفكير العبثيّ للاقتراب من المفكّرين التقدُّميِّين الذين يؤمنون بإمكان ووجوب تغيير الواقع القائم ليشرق بعده فجر نيِّر فيه البشرى للناس، ولو كانت إطلالة الفجر عند كاتبنا تأتي استجابة لابتهال ودعاء، وعلامة مغفرة وصفح من السماء بعد اغتسال وتطهُّر من أدران الرجس والدنس، بينما هي عند الكتَّاب التقدُّميِّين تأتي ثمرة لكفاح الشعوب ونتيجة لحتميَّة تاريخيَّة تتناول، فيما تتناول، تبديل نظام المجتمع.

ويبقى أنّ جوزف صادق يقدِّم لنا هذه المجموعة القصصيَّة بيد غير راجفة، فبأيّ يد لاهفة علينا أن نتلقّفها؟

"أصدقاء"، مجموعة قصصيَّة ليوسف يونس

نُشرت في مجلَّة "الرسالة" – السنة الثالثة – العدد الثاني – كانون الأوَّل ١٩٥٦.

في هذه الأقاصيص تحليل نفسيّ موفَّق وإن يكن غير عميق. فالأديب الكبير الذي هو بحاجة إلى المال ليُنقذ حياته يصطدم بثورة الكرامة في نفسه إذ يفكِّر بالاستدانة من الأصدقاء. ويسير التحليل سيرًا طبيعيًّا من التردُّد إلى الرضوخ في النهاية أمام إلحاح الحاجة ولو كان في ذلك موت الكرامة. وتبرير هذا التصرُّف من قِبَل صاحبه صادق وناجح، لأنّ الذي يسوق نفسه في طريق الهوان أو الباطل يأتي بمثل حجَّة هذا الرجل في الدفاع عن سلوكه، أي يأتي بحجَّة قويَّة في الظاهر يستر بها – عن نفسه – اقتناعه الضمنيّ بأنَّه سار في غير السبيل السويّ. وهكذا يقول الأديب الكبير: "لتمت عزّة النفس، ولتمت الكرامة والأنفة. إنّ الحياة وحدها تسترجع ما يفقده الإنسان في ويلاته من مال، وصيت، وشرف وشهرة، أمَّا إذا مات فمَن يعيده إلى الحياة ليسترجع ما فقده من فكر، وبصر، وشعور، وحبّ، ولذَّة، وأمل وشهرة؟".

والشخص الذي يكون تحت وطأة تأثير معيَّن يصبح في حالته هذه يحكم على الأمور بوحي من الظرف الخاص الذي يمرُّ فيه. وينتبه يوسف يونس إلى هذه الحقيقة النفسيَّة، فيجعل "حليمًا" العائد من أحضان فتاة رائعة الحُسْن يحكم على نابوليون بالبله لأنَّه جمع بين الغرام والسياسة والحروب ولم يخصِّص زمنه للغرام فقط، فـــإنّ الغرام في هذه اللحظة هو كلّ شيء عند "حليم". ولا يخطر للرجل هذا

الخاطر دون مقدِّمات، ممَّا كان يُشعرنا بتكلُّف الكاتب لو خلا منها، بل إنّ السائق يحاول أن يجرَّه إلى حديث السياسة، وفي عُرفه هو أن السياسة والغرام لا يتَّفقان، ولكنَّه يستدرك قائلاً: "مَن يدري؟، فقد يكون الغرام مبلبل السياسة الأوَّل؛ ألم يقل نابوليون: "فتِّش عن المرأة؟، وعندما تكلَّم نابوليون عن المرأة كانت كلماته خلاصة خبرته بشؤون النساء، أما كانت غزواته الغراميَّة أكثر من غزواته الحربيَّة؟، ومع ذلك أخفق في الحالتَين". هكذا، بهذا التسلسل في التفكير الذي أوصله إلى الغرام والسياسة مجموعَين عند نابوليون حتى خطر بباله هذا الأخير، أطلق حكمه الآنف على نابوليون فجاء بعد استطراد طبيعيّ في الأفكار لا متكلَّفًا ومجلوبًا جلبًا.

***

وهناك، في هذه المجموعة، وصف للمواقف التي تمرُّ بالإنسان يأتي به المؤلِّف بصور فنيّة بارعة. فالصديق الواجم أمام طلب المال منه وهو لا يودّ إعطاءه يصبح "غروبًا في ظهيرة"، والأديب الخائب المفجوع بأصدقائه يعود من طوافه عليهم "عودة الصيَّاد الذي انتزع البحر شبكته عندما جازف بنفسه في تخطِّي حدود الصيد". ونلفت النظر إلى تصوير الخيبة الماثل في هذه العبارة، التي تشير فقرتها الأخيرة إلى أن صاحبنا تجاوز الحدود في علاقته مع أصدقائه فغمس لقمته خارج الصحن.

أمَّا الرجل المنهار.. الذي يتخاذل في سيره "كأنّ رجلَيه رُبطتا ربطًا إلى ساقَيه"، والذي هو في دوار يغشِّي عليه بصره "فيرى الأنوار توائم، ويرى البشر أشباحًا"، فما أصدقه من تصوير جاء به المؤلِّف، وما أصحَّه وصفًا ينطبق على مَن يصفه. ومثل هذا ذلك المصاب بالدوار.. الذي ينظر إلى رفوف الكتب فيراها تتراقص خطوطًا مكسَّرة وألوانًا متداخلة".

و"حليم"، العاشق الذي أتينا على ذكره، أصبح يهجس بالغرام حتَّى غدت هذه الكلمة

على طرف لسانه، فعبَّر الكاتب عن ذلك بهذه الصورة الفنيَّة: "إن كلمة "غرام" أمست ملتصقة بلسان حليم كأنَّها ممزوجة بلعابه.. أو ملتحمة بحلقه".
وقد أحسن المؤلِّف تصوير الزفرة القويَّة يطلقها المريض المتعَب فكأنَّه بواسطتها "يُفرغ صدره من خفقانه".

***

ولكنَّ يوسف يونس، مرَّةً، أتى بتشبيه متكلَّف يرد مثله عند الناشئين، وذلك بقوله عن جبهة المريض الباردة في جهة منها والحارَّة في الجهة الثانية: "كأنَّها جمعت بين سواحل لبنان وقممه"؛ أليس هذا شبيهًا بما يكتبه التلامذة في فروضهم عندما يقولون مثلاً: "قلب أبيض نقيّ كثلج لبنان"؟.
ويعلِّق في قصَّة أخرى تعليقًا وعظيًّا، ولو كان ضروريًّا، بقوله: "فما أثقل الدم". كما ينهي إحدى قصصه بعبارة خطابيَّة جديرة بالحكايات لا بالقصَّة الرفيعة الرصينة، إذ يجعل سميرًا يقول عن أصدقاء الأديب الميت إنَّهم "قتلوا مصلح الجيل"، في حين أنَّه يبدع في موضع آخر في إعطاء صورة قويَّة التعبير عن الأديب الذي مات لأنّ أصدقاءه بخلوا عليه بمبلغ ضئيل من المال يتطبَّب به ويتداوى.. وعندما حلَّ به القضاء سخوا على جنازته بمئات الأكاليل، فقال على لسان سمير عينه: "لقد رأيت نحوًا من ألف إكليل تسير أمام النعش، مع أنّ حياة رؤوف كانت وقفًا على ثمن إكليل واحد". إنَّها لصورة مُرَّة قاسية في تهكُّمها على "نبل" القوم الخارجي، و"وفائهم" الظاهري و"مكارمهم" الشكليَّة، بينما يحول جشعهم وتكالبهم دون تقديم أبسط معونة صامتة متستِّرة لصديق هو في أشدّ الحاجة إليها.

***

ويوسف يونس يجعل شخوصه تفكر وتتأمَّل في ظاهرات الحياة والكون: مـــا هـــي

الحقيقة؟، وما هي الخيانة، وما هو الدين؟، إلاَّ أنَّه يجعل كلاً من ذلك في مناسبته، فلا يحشره حشرًا ولا يُدخله في الموضوع إدخالاً مفتعَلاً.

***

ما خلا ذلك فالحادثة عاديَّة في قصص يوسف يونس: شخص له عديد من الأصدقاء، تنكَّروا له عندما احتاج غليهم، وثانٍ أحبّ صديقة زوجته التي اكتشفت أمره في النهاية، وثالث كان يفضي بجميع أسرار مغامراته الغرامية إلى صديق له، فيروي له يومًا حكاية "صيدة جديدة" وقع عليها، ثم يحصل حادث يؤدِّي إلى سَجن الرجل المغامر، فيستدعي صديقه إليه ويُبلغه أنّ الفتاة التي اصطادها مؤخَّرًا وروى له خبرها كان قد جاء بها إلى منزله ثمّ أقفله عليها وذهب إلى المدينة ليأتي ببعض الأفاويه، وأثناء ذلك وقع الحادث الذي أدَّى به إلى السجن، ثمّ يطلب من صديقه أن يذهب إلى بيته ويطلق سراح الفتاة، فيذهب هذا إلى البيت لينفِّذ الطلب، وإذا به يجد أنّ الفتاة العالقة في شباك صديقه لم تكن غير زوجته هو.

وإحدى قصص المجموعة غير مبتكرة، بل هي مستعارة من حكاية شعبيَّة جرت مجرى المثل: شخصان تعاديا زمنًا ثمّ تصادقا، ولكنَّ ضغينة أحدهما على الآخر ظلَّت تغلي في صدره، ومرَّةً كانا يصطادان معًا وقد أضمر الصديق الحاقد الشرَّ لصديقه، فقال له يصطنع المزاح: "هب أنِّي قتلتُك الآن ورميتُ بجثَّتك في هذه المهواة فمَن يشهد عليّ؟"، فضحك صديقه وقال: "أترى جبَّ البلاَّن هذا؟، إنَّه يشهد عليك"، وكان أن قتله على الأثر. وانقضت السنوات، وصدف أن كان القاتل مرَّةً يسير برفقة زوجته، فمرًّا بنسوة يخبزنَ في تنُّور، وما كاد الرجل يرى النار تلتهم القندول والبلاَّن حتَّى ضحك طويلاً، وظنَّت زوجته ضحكته بقصد اصطياد إحدى هؤلاء النسوة، فغضبت وأخذت تبكي، فنفى زوجها أن يكون معنى الضحكة ما ظنَّته ونسبها إلى تذكُّره لأمـــر خاص، ولكنَّ الزوجة ظلَّت تبكي وما زالت به حتَّى

أخبرها الحقيقة مضيفًا أنَّه ضحك لأنَّه رأى جبَّ البلاَّن يهوي في التنُّور وقد هدَّده غريمه بشهادته. عرفت المرأة السرّ، وحين تشاجرت مع زوجها في أحد الأيَّام وضربها أفشت سرَّه الخطير، وإذا جبّ البلاَّن قد أدَّى شهادته بفم الزوجة.

***

وعبارة يوسف يونس عبارة أدبيَّة لا عبارة تقريريَّة، ولكنَّها العبارة الأدبيَّة العاديَّة المشترَكة بين الكتَّاب، أي أنَّه ليس صاحب أسلوب خاص كما لكاتب مقدِّمة مجموعته كرم ملحم كرم، فإنّ هذه المقدِّمة التمهيديَّة للمجموعة ذات سمة خاصَّة في النسج والتعبير تظهر في كل كتابات كرم. وعلى كون بعض العبارات ذات صياغة منمَّقة في أقاصيص يونس.. إلاَّ أنَّها لا تصل إلى مستوى عبارة كرم إلاَّ عندما تكون تقليدًا لها.

***

وفي هذه الأقاصيص بعض المغالطات التي تهدم الكيان القصصي. عرفنا "الأديب الكبير" جائعًا في غرفته وليس لديه ما يأكله، فيذهب إلىالسوق لشراء المأكولات أو ليأكل في مطعم، ولكنَّه يغيِّر وجهته ويذهب إلى الطبيب، فيُنسيه كلام الطبيب جوعه ويعود إلى غرفته فارغ اليدَين كما خرج منها. ثمّ يخرج من الغرفة مجدَّدًا ليطرق أبواب أصدقائه، وليعود خائبًا من لدن الجميع، فيأوي إلى سريره في الغرفة شاعرًا بالجوع. ويمضي أسبوع وأصدقاؤه لا يرونه لأنَّه انزوى في غرفته ملازمًا السرير، فيذهب صديقه سمير لتفقُّده، فيجد أنَّ المرض قد استبدّ به حتَّى بات على آخر رمق.. ولكنَّه ما يزال حيًّا.

ونحن، إذا لم نستغرب أن يظلّ المريض حيًّا مقاومًا المرض طوال أسبوع دون تطبيب، فلا يسعنا ألاّ نستغرب بقاء المريض الجائع حيًّا طوال هذا الأسبوع وما بعده (يزوره صديقه سمير بعد انقضاء الأسبوع) في حين أنَّ مريضًا في مثل حالته

الخطرة لا يستطيع أن يقاوم الجوع كلّ هذه المدَّة؛ إنّ ذلك يجعل من هذه القصَّة حادثة خياليَّة لا مشهدًا من مشاهد الواقع.

والزوجة قد تكون طيِّبة القلب واثقة بإخلاص زوجها لها فلا ترتاب بتصرُّفاته، أمَّا أن تصلها من إحدى صديقاتها رسائل تخاطبها بها هذه الصديقة كما تخاطب العشيقة عشيقها لا كما تخاطب الصديقة صديقتها فلا ترتاب بذلك ولا تشك بأنّ هذه الرسائل موجَّهة لزوجها تحت ستار توجيهها لها، لا سيَّما وأنّ التوقيع على هذه الرسائل هو قبلة مطبوعة على الورقة بشفتَين حمراوَين، فذلك ما يُبعد القصَّة عن أن تكون ممَّا يجري فعلاً في واقع الحياة، أي عمَّا يُسمَّى بالفرنسيَّة *vraisemblance* ومعناه شَبَه الحقيقة ونموذج من نماذجها.

منصور عيد والقصَّة العلميَّة

أُلقيت في قاعة محاضرات المدرسة الإنجيليَّة – الرابية، ثمّ نُشرت في جريدة "الأنوار".

ما كنتُ، مع هذه القصَّة: "طائر الفينيق" لأقرأ عن حادثة ماضية، عن واقعة من وقائع حرب ولَّت وانصرمت، بل لقد أدخلتني أجواء هذه الحرب، رمتني في خضمِّها وأنا الكاره لها منذ أن كانت حقيقة قائمة، خيَّمت بها على نفسي وجعلتني أعيشها من جديد. فراح يتجاذبني، بل يتنازعني، عاملان: عامل السُّخط على المؤلِّف الذي عاد بي وبقرَّائه إلى زمنٍ ما صدَّقنا كيف خرجنا منه.. وقد جثم على صدورنا بكلكله طوال عقدَين من السنين، وعامل المتابعة اللهيفة لماجريات القصَّة، لا أستطيع أن أنثنيَ عنها حتى آتيَ عليها عن آخرها.

فبرغم النفور من موضوعها الذي استغرقت أحداثه حقبة بغيضة من عمرنا لم أستطع أن أقاوم التشويق الذي فيها وقد شدَّني شدًّا إلى اغترافها في جلسة واحدة. وأنا على يقين من أنّ صاحبها، لو نشرها متسلسلةً في جريدة أو مجلَّة، لناله من سُخط القرَّاء فوق سُخطي لإعادته إيَّاي إلى ما لا أحبّ العودة إليه، ولكن لسبب آخر.. هو أن أحدًا من قارئيها لم يكن ليجد صبرًا على انتظار الحلقة التالية منها في عدد قادم، بل كان يودّ حرق المراحل حرقًا للوصول إلى نهايتها. فما عرفت، وأنا قارئ قَصَصٍ نَهِم، مثلها اجتذابًا للقارئ إلى معرفة ما لم يصل إليه بعد من حوادثها. ولعلّ لأسلوبها فعلَه الفاعل في إكسابها هذه الجاذبيَّة الخارقة وقد نَهَجَ فيه الكاتب نَهْجَ كتَّاب القصَّة البوليسيَّة الذين يدخلون فيها مدخلاً ما إن يستفتح به

القارئ حتى يرى نفسه أسير الكتاب الذي بين يدَيه، لا يُفلته إلاّ وقد طار طيرانًا إلى ختامه.

ويعيدنا ذلك بالذاكرة إلى عهد "الحكواتي" في حوانيت ومقاهي مدننا القديمة، عندما كان يقطع حكايته عند مفصل هامّ من مفاصلها، فلا يستطيع السامع، وقد آب إلى بيته، أن ينام ولم يعرف بعد ما ستؤول إليه، فيعود قاصدًا "الحكواتي" في منزله وموقظًا إيَّاه من نومه ليُكمل له بقيَّة الحكاية، وإلاّ لن ينام هو ولن يدع "الحكواتي" ينام.

بالإضافة إلى عنصر التشويق في القصَّة هناك ميزة أخرى رائعة، هي اختزالها، من خلال حادثة مفردة من حوادث الحرب اللبنانية، صورة هذه الحرب في عموميّتها وشمولها. لقد كانت لها بمثابة لوحة كاملة، بل مرآةً ساطعة لكلّ خصائصها وسِماتها. فيها رأينا كيف انقلبت الشعارات المثاليَّة السامية التي رفعها المتقاتلون إلى إجرام وحشيّ دمَّر بلدًا وشعبًا كانت هذه الحرب، في زعم أربابها، من أجلهما، وكيف كانت "الوطنيَّة" تلوَّن حسب المفاهيم المختلفة لها وكلّ من الجانبَين يتذرَّع بالمفهوم الذي يبرِّر له موقفه. فكأنّ الموقف يأتي أوَّلاً، وهو محسوم سلفًا حقًّا كان أو باطلاً، ثمّ يؤتى له بالنظريَّة التي تؤيِّده وتخدمه.

ثمّ تنهار القيَم المزعومة جميعها، ويتخلَّى ذوو العصبيَّات الحادَّة عن عصبيَّاتهم، ويضعون الخصومة جانبًا، عندما يكون لهم من أمرٍ ما فائدةٍ مشترَكة. فيسهِّلون أمر بعضهم بعضًا، وتُفتح الحواجز، ويُسمح بمرور وانتقال كانا ممنوعَين، ويتضافر كلا الفريقَين على نهش فريسة واحدة لا يهمّ إذا كانت تنتمي، هويَّةً وجغرافيًا، إلى هذا الفريق أو ذاك، المهمّ أنّ لها ضرعًا يُستَحلب، وجَيبًا يُفْرَغ من محتوياته أو من المتبقِّي فيه.

وتُبرز القصَّة حقيقة إدارة هذه الحرب بيد خفيَّة واحدة اصطُلح على تسمية صاحبها

بالمايسترو الذي يحرِّك الجوقتَين معًا، أو مَن سمَّاه نقولا قربان في إحدى لوحاته الفنيَّة بـــ "جنرال الحرب"، لأنّ قادة الداخل لم يكونوا قادةً بل ضبَّاطًا أعوانًا للقائد القابع بعيدًا في غرفة عمليَّات مجهولة المقرّ. ونعرف هذه الحقيقة عن طريق ما ذكَّرتنا به القصَّة من معرفة أهل الخارج مسبقًا بما كان يُعتزم تنفيذه في إطار هذه الحرب، فيتدفَّق الصحفيُّون الأجانب إلى لبنان قبل الموعد لتغطية الحدث، ممَّا يدل على أنّ الأمور كانت مرسومة ومقرَّرة في إطار خططٍ موضوعة، وما كنَّا نشاهده على المسرح ليس إلاَّ عمليَّات إخراج لها.

وأعطتنا القصَّة أيضًا صورةً واقعيَّة عن مقتنصي الفرص في الحرب، أولئك الذين كانوا يستغلُّون حرقة مَن فقد عزيزًا لا يعرف مصيره، فيعرضون خدماتهم "الإنسانيَّة" عليه بمقابل جمّ.. ثم لا تسفر الخدمة عن شيء. لقد كانت خدمة زائفة، ولكن بمالٍ غير زائف يرهق المسكين فوق ما هو فيه من إرهاق.

كما مثَّلت لنا القصَّة الشعب الأعزل الذي حرمته الحرب من حياته الطبيعيَّة وأصابته في موارد رزقه.. كيف راح يكيِّف نفسه حسب الوضع القائم ويبتكر الأساليب من وحي الظروف لتأمين عيشه، فإذا أبو الياس يصبح أبا أحمد وبالعكس.. حسب المنطقة التي هو فيها ولتأمين عبوره بين المنطقتَين.

كلّ هذه الحقائق الميدانيَّة جاءت عند منصور عيد في قالب قصصيّ لا في قالب خبريّ تقريريّ. فلم تنقلب القصَّة نبأ في جريدة، ولا استعراضًا صحفيًّا ولا خطابًا، مع أنّ الموضوع الذي طرقه، عند غير المتمكِّن من الكتابة القصصيَّة، كان يهدِّد بوقوع الكاتب في هذه المحاذير.

وتأتي بعد ذلك الميزة الكبرى في القصة وهي التحليل النفسيّ، فنرى صراع الضمير لدى برنار، الأجنبيّ متبنِّي الفتاة المجهولة، ولدى السائق الذي ساعده على أخذهـــا إلى بـــلاده، بين كـــون عملهما بادرةً إنسانيَّة أنقذت طفلةً بريئة من جحيم

الحرب والموت.. أو عملاً غير مشروع لأنَّه يشكِّل انتزاعًا لها من أهلها دون معرفتهم وموافقتهم. ومثل هذا الصراع الداخلي هو من الظاهرات النفسيَّة العامَّة التي تعرض لأيّ إنسان في مثل هذا الموقف، وقد وضع الكاتب يده عليها وأبرزها بشكلٍ ساطع.

ثمّ يضع الكاتب تقنيَّة التحليل النفسيّ، بقواعدها العلميَّة الصارمة كما أرساها فرويد ومَن بعده، في خدمة قصته، وكما يحصل هذا التحليل فعلاً في العيادات النفسيَّة. من ذلك الطريقة التي استُخدمت لإخراج العقدة من لاوعي الفتاة إلى وعيها من أجل إعادة ذاكرتها إليها. وقد ساعدت الصدف، كما حبكتها القصَّة، في التمهيد لهذه العمليَّة، فنرى تشابهًا في إسم الراهبتَين، الأولى التي كانت في مدرسة الفتاة في لبنان.. والثانية التي صادفتها في الجزائر، فراح هذا الاسم ينخُر شيئًا في مطاوي لاوعي هذه الفتاة فاقدة الذاكرة، وجاءت الأجواء الشرقيَّة في الجزائر تقرِّب إليها أخيلةً من أجواء بلدها الشرقي لبنان. ثم جاء تعليم اللغة العربية للفتاة من قِبَل الصديق اللبناني المقيم في فرنسا للدراسة يساهم أيضًا في العمليَّة، وذلك عندما راح يفسِّر لها معاني أسماءَ العلَم العربيَّة آخذًا مثلاً من بين أمثالٍ اسمَ "وديع" الذي هو اسم والدها. فإذا كان إسم الراهبة قد نخرها نخرًا فاسم والدها كان الهزَّة التي خلعتها ورمتها فاقدةً الرشد، كان الصدمة التي شكَّلت بابًا لإعادة ذاكرتها إليها، دون أن ينسى الكاتب الإيحاء بأنّ فقدان الفتاة لذاكرتها إنَّما كان بتدخُّل من لاوعيها الذي أنقذها، بواسطة عمليَّة الكبت، من مواجهة حقيقة لا قِبَل لها بتحمُّلها، فكان انطواء الوقائع الرهيبة التي مرَّت بها في أعماق عقلها الباطن، ونسيانها إيَّاها تمامًا، واستفاقتها على حياة جديدة لا تعرف من أمسها شيئًا، بمثابة تعبير عن رفض الفتاة لذكرى هذه الفترة المرعبة الدامية التي عاشت فيها لحظات مروِّعة، والتي أرادتها دون شعورٍ منها ماضيًا تهــرب من العودة إليه فكرًا وتصوُّرًا، وتأبــاه حاضرًا في

روعها وماثلاً أمامها بمشهده المخيف المريع، وهذه الصدمة التي أحدثها لها ورود اسم والدها على سمعها أعادت إليها الصراع بين هذا الماضي المرفوض والحاضر الذي تعيش فيه.

وحتى لا يكون إقحام الصدف المساعِدة على ذلك مصطنعًا في القصَّة جعل الكاتب متبنِّي الفتاة برنار، والطبيب النفسي، يوجِّهان الأمور دون إفصاح عن غايتهما، وذلك بدفع الفتاة إلى تعلُّم اللُّغة العربيَّة، وهي لغتها الأم أصلاً، في إطار خطَّة وضعاها لكشف حقيقتها لها تدريجيًّا. الخطَّة لمعت في ذهن برنار، والطبيب شجَّعه عليها مؤكِّدًا أنَّها ستكون إيجابيَّة في مستقبل الفتاة. وعندما أحدث لها ذكر اسم والدها، أثناء تعليمها العربيَّة، تلك الصدمة قال الطبيب للشّاب الذي ذكره أمامها: "الأيَّام المقبلة ستُثبت أنَّك أسديتَ خدمة عظيمة لهذه الفتاة". ذلك أنّ الطبيب كان يهدف للوصول إلى هذه النتيجة، وقد استخدم علمه النفسيّ من أجل الوصول إلى ما هدفَ إليه دافعًا الأمور قصدًا في هذا الاتجاه. وهكذا برئت القصَّة من اصطناع الظروف اصطناعًا كما كان يحصل في القَصَص التقليديّ القديم، فأحلَّت العلم محلَّ ذلك، ولكن بقوَّةٍ عارضةٍ في كتابة القصَّة كما ينبغي أن تكون القصَّة. فلم يتحوَّل منصور عيد إلى مُحاضر في علم النفس، بل ساق هذه الحقائق العلميَّة في سياقٍ قصصيّ ممتع.

من هنا كانت "طائر الفينيق" قصَّةً عملاقة في أدبنا، تجمع بين الفنّ القصصيّ في أقصى مداه وبين تصوير حالة عامَّة، سادت بلادًا بكاملها فترةً زمنيَّةً طويلة، إنطلاقًا من حادثة واحدة محصورة في الزمان والمكان من حوادث تلك الفترة. هذا إلى استخدام علم من العلوم الحديثة في أدقّ أصوله ومناهجه لحلّ العقدة النفسيَّة لدى بطلة القصَّة، وبالتالي حلّ العقدة القصصيَّة والوصول بها إلى الخاتمة المنطقيَّة المقبولة.

منصور عيد، لعلّ القصَّة العلميَّة، الغائبة حتَّى الآن عن أدبنا، ترى فاتحتها على يدَيك.

"غدًا يُزْهر الثلج" لمنصور عيد

نُشرت في مجلّة *NDU Spirit* الصادرة عن "جامعة سيّدة اللويزة" – العدد ٣٨ – كانون الأول ٢٠٠٦.

الفكرة التي خلصتُ إليها من قراءة رواية "غدًا يُزْهر الثلج" للدكتور منصور عيد هي أنّها جاءت بعد أوانها. فقد كان أحرى بها أن تأتي في إبّان وجود الاتّحاد السوفياتي، كالقصّة المشابهة لها "تمارا"، رائعة الشيخ خليل تقيّ الدين الذي عمل سفيرًا للبنان في موسكو ممّا أتاح له أن يشاهد نمط الحياة هناك عن كثب، ويعرف كثيرًا من بواطن العيش وراء الستار الحديديّ، فطلع بعد عودته بقصّته هذه التي كان شاهدًا عيانًا لأحداثها، والتي أهاجت عليه "وكر الدبابير" في لبنان، إذ لم يبقَ قلم من الأقلام اليساريّة لم يتهمه بالعمالة للأمبرياليّة والرأسماليّة والاستعمار، مكذّبًا وقائع القصّة وناسبًا لصاحبها اختلاق المزاعم والافتراءات لتشويه صورة الاتّحاد السوفياتي "صديق الشعوب".

والواقع أنّ الحقائق في هذا المجال كانت تختلط بالدعاية الغربيّة ضدّ الشيوعيّة التي أذكر من ثمارها كثيرًا من القصص والروايات، حتى لم نعد نعرف ما هو الحقيقيّ وما هو المنسوب إلى ذاك "المعسكر الشرقيّ" الذي كان والديمقراطيَّات الغربيّة في أوج "الحرب الباردة".

على كلٍّ فإن ظهور "غدًا يُزْهر الثلج" اليوم، وليس في العهد الستالينيّ أو ما بعده، وفَّـر على مؤلِّفها الإتهام بالعمالة وانهيال الردود عليه من كلّ حدبٍ وصوب. وهو

قد استقى مجرياتها من أفواهٍ أرمنيّةٍ صادقةٍ واكبت سيرة العائلة التي دفع بها حبّ الوطن إلى التضحية بكلّ شيء من أجل أن تشمّ رائحة ترابه وتتنشّق هواءه وتعيش في أفيائه. فكان مصيرها القبر للبعض، والسجن للبعض الآخر، والحياة الصعبة، والمهدَّدة في كلّ حين بالأخطار، لسائر أفرادها.

تلمس هذه الرواية حالة صميمة في نفس الإنسان، خصوصًا الإنسان المغرَّب والمقتطَع من جذوره، إذ تتغلَّب لديه العاطفة على منطق العقل كما يقول المؤلِّف فيها، فيشدّ الرحال إلى وطنه الأصليّ مرغمًا أفراد عائلته على ذلك، ويتلقّى النصيحة، وهو في طريقه إليه، بأن يغيّر وجهته ويذهب إلى فرنسا التي يحمل جنسيَّتها مما يسهّل له سبل العيش فيها. والناصح كان ربّان الباخرة نفسها التي تُقلّه إلى وطنه والذي قال له بملء الفم: "أنا أعرف المصير الذي ينتظركم في أرمينيا"، فلم يعبأ بهذه النصيحة تأتيه من عارف، لأن الهوس بالوطن ألقى في أذنَيه وقرًا ورمى على عينَيه غشاوة. وحتى عندما أصبح في وطنه وفي قلب الحقيقة، وقد بدأ يذوق مرارتها، لم يأبه لمَن عرض عليه الانتقال إلى عاصمة الاتّحاد السوفياتي حيث توجد أمامه فرص للتقدّم وتحسين وضعه العائلي، لأنّه لم يغادر لبنان لكي يعيش في أيّ بلدٍ كان، بل ليعيش في الأرض التي شُرِّد عنها آباؤه.

هذه الحقيقة الراسخة في نفسيّة الإنسان: إنشداده إلى أرض معيّنة كأنّها خُلقت له دون سواها وخُلق لها، وحنينه أبدًا للعودة إليها إذا ما طوَّحت به الأقدار عنها، بدت ساطعةً في هذه القصة، وهي موجودة بامتياز في نفسيّة الإنسان اللبنانيّ. ولا بأس أن أذكر هنا ما سبق أن قلته بهذا الصدد في استعراض لقصّة "الشنشار" للدكتور وليم الخازن، وهي تروي سيرة لبنانيّ مغامر اغترب عن دياره سعيًا وراء الحظ والثروة. ولكنّه، بعد حياة حافلة وموفَّقة في الغربة، تخلّى عن العزّ كلّه الذي لقيه في تلك الأرض النائية وباعه طوعًا لقاء عودته إلى وطنه من أجل أن ينعمَ برؤيته

ويستريح في ترابه. لقد تخلّى عن كل شيء، ورفض مزيدًا من الغنى، وأوقف تحقيق الأحلام ليعيش في الذكريات والأحلام. أجل، قطع كلّ ذلك وعاد إلى قريته في بلاده يرتوي بالذكريات إلى أن يوارى في ثراها.

وفي "غدًا يُزْهر الثلج" يقول رب العائلة أغوب لمدير المعمل الذي يعمل فيه، إذ اشفق هذا عليه وأغراه بالانتقال غلى موسكو: "غير معقول، كيف أترك وطني وبلدي مجدَّدًا؟ لا يا صيدقي، لن أغادر أبدًا. لو كان أمر حياتي يتعلَّق بالعمل والوظيفة فحسب لما جئت إلى هنا. كنت أملك مصنعًا خاصًا بي في بيروت وأكسب أضعاف أضعاف ما أتقاضاه هنا وما ساتقاضاه في موسكو، ومع ذلك تركت الوظيفة، وتركت المال والمنزل المريح والحياة الرفيهة وجئت إلى هنا لكي أمضي ما تبقّى من أيام حياتي في أرمينيا. أريد أن يذوب جسدي في تراب وطني، لن أغادر إلى موسكو".

هنا تكمن قيمة هذه الرواية، بل إن قيمتها الكبرى تكمن في لمسها حقيقة تاريخيّة ما زال الكثيرون يجهلونها أو يتجاهلونها، وهي تمهّد لها بوضع الإصبع عليها في زمن ومكان معيَّنَين لإظهارها حقيقة إنسانيّة عامّة في ما بعد. فالإبنة تُتْهَم بالخيانة وتُساق إلى السجن دونما ذنبٍ ارتكبته، فتتَّضح لها الحقيقة وإن متأخِّرة: "إنّهم بحاجة إلى عمّال لتنفيذ مشاريعهم، ونحن الفعلة الذين يناسبونهم. نعمل متهَمين بحجج مختلفة وأكاذيب ملفَّقة لكي نحقّق عظمة الدولة السوفياتيّة. إنّنا الأدوات التي يبنون بها أمجادهم وتاريخهم. نحن مثل المعاول والرفوش والمناجل والمناشير وعربات النقل، لا فرق بيننا وبينها ما دام الهدف واحدًا: بناء أمجادهم وسلطانهم وسلطتهم".

إنَّها الحقيقة ولكن في نطاق محدود، نطاق دولة بعينها ونظام بعينه، ولكنَّ أروع ما في الرواية تعميم هذه الحقيقة على التاريخ البشريّ بأسره، ولمسها الواقع الإنسانيّ منذ أن أصبح في الدنيا حكّام ومحكومـون: "هكـذا البشر منذ كان الإنسان: الناس

طعام يتلذَّذ به أرباب السلطان. أولاد الملوك والملكات العظام في فينيقيا دُفنوا أحياء في جدران القلاع والحصون، وقُدِّموا أضاحي للآلهة لكي تحمي مجد الآباء وتصون عزَّهم. أجساد البشر في روما وُزِّعت هدايا على السباع إكرامًا لمزاج غانيةٍ لعوب، أو إرضاءً لنزوة حاكمٍ سكّير. ألوهة الفراعنة طحنت تحت الرمال الحارقة في الصحارى الأعداد الهائلة من العمّال. طموح هنيبعل حوّل الجنود هياكل ثلجيّة متجمِّدة فوق جبال الألب. غرور نابوليون أطعم الصقيع والمرض والجوع خيرة شباب فرنسا، ومثله القادة والفاتحون والمتسلِّطون. ويبقى التاريخ يدوِّن أسماء الكبار ويخلِّد إنجازاتهم، ويبقى البشر أرقامًا تُذْكَر لحظةً في غفلة من الزمن ثم ترحل في الهباء".

ويقول في مكانٍ آخر، على لسان أستاذ التاريخ في مدرسة بيروت حيث كانت الصبيَّة تتلقّى علمها: "القهر وحده هو الذي بنى حضارة الإنسان. أليست العبوديَّة هي التي رفعت جنَّات بابل؟ العبوديَّة بانية الحضارة، والعبوديَّة ما زالت تبني اليوم مجد الملوك والحكَّام والأسياد والمتسلِّطين أينما كانوا، ومهما كانت معتقداتهم ومذاهبهم وانتماءاتهم".

هذه هي الحكمة العليا التي وصل إليها واضع هذه الرواية وسط قرقعة المطبِّلين والمزمِّرين كلٌّ لنظامٍ "مثاليّ" يكرز به محاولاً إقناع الناس بأنّ العودة إلى الفردوس الأرضيّ لن تكون إلاّ عن طريقه.

أخيرًا لا بدّ من القول إنّ "غدًا يُزْهر الثلج" هي واحدة من النجاحات الكثيرة التي نسجّلها لصاحبها الدكتور منصور عيد.

أنيس مسلِّم في مجموعته القصصيَّة "هواجس"

أُلقيت في مهرجان تكريمي للكاتب بدعوة من "جائزة جان سالمه" يوم ١١ تشرين الثاني ٢٠٠٨ – في قاعة محاضرات نقابة الصحافة اللبنانية – شوران – بيروت.

لا بدّ قبل الخوض في أقاصيص هذه المجموعة من التوقُّف عند المقدِّمة التي كتبها لها سعيد عقل. لقد لمس سعيد البساطة المتناهية التي اعتمدها الكاتب في أداء الخبر الذي يشكِّل موضوع القصَّة، ملاحظًا شيئًا هامًا وهو أنّ العبارة المجرَّدة من التزويق، والتفنُّن في التعبير، لا تفوتها الروعة إذا كُتبت بنغاشة كما يقول، وطبعًا يقصد بذلك النعومة والعياقة. فالطبيعة عارية لا مكسوَّة، وهي في الروائع أروعها، والمرأة التي تعتمد في جمالها على ما منحها الخالق منه، أي على الجاذب الطبيعي في بَشَرتها وتكوينها، على "السيكس أپـيل" حسب المصطلح الأجنبي، هي ذات الجمال الأصيل، الجمال الذي "منها وفيها"، جمال يشعُّ منها ولا تجتلبه اجتلابًا عن طريق التبرّج بالمساحيق وإجراء العمليَّات التجميليَّة.

وقد عرف الشاعر العربيّ ذلك منذ القِدَم، فنعى على أهل الحضر أخذهم بمستحضرات "التقدُّم" لاصطناع ملاحة غير موجودة، بينما بقي أهل البداوة على فطرتهم، وكما خلقهم الله، فكان الجمال في "ربَّات الحجال" حقيقيًّا وليس جمال "الأقنعة التنكُّريَّة" التي إذا سقطت بدت تحتها كل معروقة وشمطاء، فقال متباهيًا بالحُسن في مضارب الأعراب:

حُسن الحضارة مجلـــوب بتطريـــةٍ   وفي البـــداوة حُسن غير مجلـــوبِ

وما لاحظه سعيد عقل لاحظته أنا في "هواجس" الأنيس حين مررت عليها مع أثرَين غيرها من قلمه هما "أيَّام الزهر" و"سلَّة الفاكهة" التي هي ترجمة لإحدى نفائس طاغور، فقلت في مقال كتبته عنهما: "أنيس مسلِّم قد انطبع أسلوبه بأسلوب طاغور حتَّى في إنتاجه الشخصيّ كـــ "أيَّام الزهر"، إلاّ أنّ هذا الأسلوب لم يُرْخِ بظلاله على القصَّة عند أنيس مسلِّم، فجاءت "هواجسه" مكتملة شروط القصَّة ومقوِّماتها دون أن تكون عبارتها مجنَّحةً هفهافة كأثَرَيه الآخرَين. لقد ظلَّت القصَّة واقعيَّة عنده لا في ماجرياتها فقط، وهو شيء ضروريّ لتكون قصَّةً من الحياة، بل وفي أدائها التعبيريّ الذي بقي من مألوف الكلام، مركِّزًا على الفحوى دون أن يتجاوزها إلى محسِّنات كماليَّة".

وهذا ما جعلني، لدن وصلتني المجموعة إهداءً من صاحبها مع رفيقَيها اللذَين ذكرتهما، أميل أكثر إلى تلك المنمنمات والمكوكبات التي تعبق بروائح الزهر، وإلى تلك الترجمات لطاغور وفيها رائحة نيلوفر الهند، وطيف معبدها الملكيّ، ونسَّاكها من رهبان بوذا ولآلئ تلك البحار، فطغت هذه الأجواء عليَّ واستدرجتني للكتابة عنها، إذ كادت تنسيني أنَّني ابن الأرض التي أطلعت أنيس مسلِّم، وأنّ صورًا عرضها ذات مناخات لبنانيَّة يجب أن تربو عندي وترجح على ظلال الأماكن الغريبة البعيدة، فعدت الآن إلى اللبنانيَّات في المجموعة القصصيَّة مستغفرًا وطني وأنيس مسلِّم علىالسواء.

"هواجس".. ما إن ولجتُ بابها حتَّى رأيت فيها هواجسي، وربما هواجس كل إنسان غيري، وأدركت كيف تكون التجارب والانطباعات الفرديَّة معبِّرة أحيانًا عن حقائق إنسانيَّة عامَّة يشعر بها مَن لا يملكون قلم أنيس مسلِّم لتصوير ما يمرّ بهم، وما يعتلج في قراراتهم، وما تضطرب به نفوسهم ويعصف في أذهانهم. فكأنَّهم بايعوه ليكـــون لسانهم النـــاطق بمكنوناتهم، المتقمِّص ذواتهم، الغائص في أعماقهم، فيمـــا

الظاهر أنَّه يصوِّر أناسًا معيَّنين، يعيشون في بيئة محدَّدة هي مسقط رأس الكاتب، ويتحرَّكون في إطار قائم في الواقع بأحيائه، وكنائسه، ودكاكينه، وأسماء العلَم لأشخاصه الذين هم بشر حقيقيُّون وليسوا من مبتكرات الخيال.

تطالعنا في المستهلّ قصَّة "الأرغن" التي ألهبت في نفسي من جديد جرحًا أمضَّني زمنًا قبل أن آلف هذا الشيء الحاصل وأستسلم له راضخًا، وهو تغييب الطابع اللبنانيّ تدريجيًّا عن معالمنا الريفيَّة، لحاقًا بالمدن حيث الهمُّ التجاري لا يبقي مكانًا للحسّ الجماليّ في النفوس. فتراخى تعلُّقنا بما كان يشكّل ميزاتنا الخاصَّة، وهكذا اقتُلعت الدوالي لتُشيَّد مكانها البيوت مدارج، وتراجعت زراعة الكرمة فبارت غالبيَّة الكروم أمام الزحف التجاريّ والصناعة الميكانيكيَّة. كلّ هذا ممَّا ذكرته هذه القصَّة أفاق هذا الجرح في نفسي، وكان ينغر قلبي خصوصًا عندما كنت أرى بيوت الحجر والقرميد المحاطة بأحواض الزهر ومساكب النباتات تخلي مكانها لأعمدة الإسمنت، والبنايات المصمَّمة تبعًا لاعتبارات ومقاييس مصلحيَّة افتقدت روعة فن العمارة، وقد جرف هذا الزحف قريتي في كسروان، فلو نهض والدي من مثواه لما عرفها وأنكرها.

ليس هذا فقط هو كلّ ما في هذه القصَّة الأولى، إنّ فيها أيضًا صورة العقليَّة التقليديَّة الجامدة عند جيلنا القديم، حيث العلم في اعتباره هو ما يلقَّن من الدروس المألوفة في المدارس، أمَّا أن يستجيب الولد لهواياته، أو يتَّجه إلى ما تؤهّله له مواهبه من فنون، فذلك مضيعة للوقت، وهدر لمال الوالد الذي "لم يجد مصريَّاته على الطريق".

إلاّ أنّ أروع ما في هذه القصَّة هو تصويرها لحقيقة نفسيَّة راهنة لدى الإنسان، وهي أنّ ما وعى عليه في نشأته يظلّ كامنًا في أعماقه ولو باعد ما بينهما الزمن والحياة، فيستفيق في وقت من الأوقات، أو عندما توقظه حادثة أو ظرف ما. وهكذا

نرى بطل القصَّة الذي انقطع كل شيء بينه وبين ماضيه البعيد يعود، بعد ثلاثين سنة، فيشعر بأنّ بعض عمره مزروع على الدرب الموصلة إلى كنيسة قلب يسوع، وبأن المسافة الفاصلة بين بيته وهذه الكنيسة لا تُقاس ببضع المئات من الأمتار. فهناك طفولته وفتوَّته وشبابه، وكل الحرمان والألم والشقاء الذي رافق مراحل حياته. هذا بينما كان، طوال هذه الأعوام الثلاثين، يمرُّ من أمام هذه الكنيسة فلا تخطر بباله سنوات البراءة والشيطنة وأحلام الأولاد، حتى لقد مضى عليه زمان طويل لم يدخل خلاله كنيسة قلب يسوع التي رافقت طفولته، فهي قد خرجت من حياته أو كادت، يمرُّ من أمامها كما أمام سواها من كنائس زحلة الأربعين.

ومثل هذه الحقيقة النفسيَّة حقيقة أخرى تظهر من خلال هذه القصَّة ولا تقلّ عن الأولى تجسيمًا لما تنطوي عليه النفس البشريَّة من كوامن يشكّل استخراجها من الأغوار التي تقبع فيها مادة ثمينة لعلم النفس. فالولد الذي كان كل حلمه أن يصبحَ عازفًا على الأرغن ولم يوفَّق في ذلك.. ظلّ هذا الإخفاق جرحًا يحزُّ في قلبه حتَّى بعد أن أصبحَ رجلاً تهالكت عليه هموم الحياة والعائلة حتى لتشغله عن حلم الطفولة، ومع ذلك لم يشغله شيء عن الإحساس بالألم الناشئ عن هذه الخيبة، ولم يندمل جرحه وتنطفئ جذوة حرقته إلاّ عندما أصبح نجله عازفًا ناجحًا على الأرغن تخرج من أنامله الأنغام الساحرة، فشعر الأب بأنّ ما لم يستطعه بيدَيه استطاعه بمَن هو يداه وقلبه وعقله، ما لم يستطعه بذاته استطاعه بمَن هو استمرار لحياته. فابنه بالنسبة إليه ليس كائنًا آخر، بل هو صورة له، إمتداد له في الوجود، يرى نفسه فيه وقد حقَّق أمنيته ولم يُخفق في الوصول إليها. ونحن، في الواقع الحيّ، كم نعرف من آباء وجَّهوا أبناءهم بإصرار إلى مهنة كانوا يتمنّونها لأنفسهم ولم تتيسَّر لهم في حينه. وهكذا يضع أنيس مسلِّم، تحت غطاء القصَّة، أصبعه على حقائق تتطلَّب فكرًا نفَّاذًا إلى الأعماق لالتقاطها واكتناهها وإيضاح بواعثها ومدلولاتها.

في القصَّة الثانية، "خميس الجسد"، صورة اللبنانيِّين كما كانوا في حياة البساطة والطيبة. المرأة، في يوم خميس الجسد، تذهب إلى الكنيسة حافية القدمَين، وتبقى كذلك في الطواف. فهي ناذرة هذا النذر منذ سنوات طويلة، إنَّها من الرعيل الذي قامت المدينة على أيديهم وصلواتهم وبركاتهم.

ويوم كانت وسائل الاتصال شبه معدومة، بل وقفًا على المسؤولين المحلِّيِّين والنوَّاب وبعض كبار الأغنياء، لم يحرم أبناء المدينة أنفسهم من وسيلة اتِّصال. فالمنازل كانت متلاصقة، وبعضها تتواصل سطوحه الترابيَّة حتَّى لكأنَّها سطح واحد. فحيث كان يشترك بيتان في حائط واحد فتقت الحيلة لساكنيهما، فثقبوا الحائط وحوَّلوا الثقب إلى كوة يتوسَّلونها للتنادي والتخاطب وتبادل الطرائف والنوادر. ذلك أنَّهم كانوا يتعايشون بألفة ومودَّة، يتعاونون ويتعاضدون. كانوا يعيشون نوعًا من الاشتراكيَّة العفويَّة بعيدًا عن العقائد والنظريَّات السياسيَّة، إشتراكيَّة تنبت من الحياة، وتنمو في العلائق البشريَّة الطبيعيَّة.

***

في قصَّة "لطيفة" صورة العائلة الفقيرة، التي تعيش على النذر اليسير المتقطِّر عليها قطراتٍ مع عرق جبين الأب، وهي مع ذلك قانعة، راضية بقسمتها من الله، تحاول ربَّتها أن تجعل من خصّها الضيِّق جنَّة صغيرة بنظافته وترتيبه. وهي لا تشكو أو تتذمَّر، واجدةً وضع عائلتها، على كلّ حال، أفضل من وضع العائلة الجارة التي لا يعمل ربُّها إلاّ في اليوم الصاحي وبيته أشبه بزريبة، وغرفة النوم فيه أقرب إلى القبو منها إلى غرفة نوم. فتشكر لطيفة ربَّها على نعمته ولا تفارق الابتسامة ثغرها، ولا يفقد وجهها إشراقه. ولكنَّها، حين تنتاب العائلة أزمة لا تساعدها إمكاناتها على حلِّها، تضعف روحها وعزيمتها، فتتَّجه إلى الله بما يشبه العتاب سائلةً إيَّــاه لماذا خلق الفقير وما حكمته من ذلك، وكيف خلقه ليتعذَّب ويشقى وهو

الأب الحنون الرؤوف؟ إنَّما كفاها أن تخفَّ الأمطار الدالفة من سقف البيت ثم تتراجع حتى تعود وتعتذر من ربِّها آسفةً على ما بدر منها، فقد تمادت في التذمر حتى كادت أن تكفر بنعَمِه وبما خصَّها به من عطايا، وتشكره على منحه إيَّاها ولديها اللذَين يُنسيانِها الدلف والعوز والتعب ويبعثان الحياة في قلب البيت.
ويبغي الكاتب من هذه القصة تصوير ما هم عليه بسطاء الناس من براءة وطيبة قلب وتسليم لله.. حين الأغنياء لا يرضون بحالهم. فزوجة ربّ عمل زوج لطيفة، المرفَّهة المرتاحة والدافئة في ردائها الصوفيّ الطويل، لا يكفيها كل ذلك، فتتذمَّر كما لو كانت حقوقها منتقَصَة، مثلها مثل العديدات من نساء طبقتها اللواتي لا يشبعنَ ويطمعنَ أبدًا بالمزيد.

***

قصَّة "بونا يوسف" هي قصَّة الصراع الداخلي في نفس الإنسان المؤمن، الذي نذر نفسه لله، ونذر، مع نفسه، العفَّة التي طلبها الله من الذين انقطعوا له في الأديار والمحابس، لا بل فرضها عليهم، فكانوا مؤمنين حق الإيمان، يريدون من أعماق قلوبهم أن يعيشوا الحياة الروحيَّة بكل فرائضها وواجباتها، ولكن أين هم من الضعف البشريّ وهم لم يتخلَّصوا بعد من أحكام الجسد.. ولم يصبحوا ملائكةً أطهارًا في السماء.
ويشتدّ هذا الصراع حتى لا تستطيع فريسته أن تصدَّ الأفكار الهاجمة عليها هجومًا لا تملك له مقاومةً مهما حاولت طرد هذه الأفكار وإزاحتها عن مخيّلتها. كما أنّ الشخص لا يستطيع أن ينسى ماضيه البعيد ولو مرَّت عليه السنون الطوال وأبعدته عن أجوائه. إلاّ أنَّه، في النهاية، مع الجرعات التقويَّة التي ألقمته إيَّاها رسائل بولس، وأقوال مرقس في إنجيله، ومع الحرارة التي ألهبتها في قلبه صورة الفادي الناهض من القبـــر، ورؤيتـــه القربـــان المقدَّس يتناوله فتية أبريـــاء لم يتلوَّثوا بعد

بالتجارب، يعود فينتصر على الخطيئة التي تحاول إيقاعه في حبائلها، فيتلو فعل الندامة بانكسار النادم التائب، وتصفو نفسه ويغدو ملاكًا على الأرض بانتظار أن يرفرف مع الملائكة في السماء.

* * *

مَن منَّا ليس في شخصيَّته وجه ظاهر، هو عبارة عن قشرة خارجيَّة تجعله منسجمًا مع محيطه وشبيهًا بالآخرين.. وكأنَّهم جميعًا بضاعة "ستاندارد" أفرزتهم "ماكينة" واحدة فجاءوا كالرزمة أو كالقالب، بينما تقبع في داخل كلّ منهم شخصيَّة خاصّة لا تشبه أحدًا ولا تتلاقى مع المحيط، بل تعيش في عالم ضمنيٍّ حميم تتجلَّى فيه فرادتها، خصوصيَّتها، شذوذها عن القواعد الموضوعة للسلوك والتصرُّف. ولا يُعنى بالشذوذ هنا غرابة الأطوار، بل النبوّ عن الأنظمة الآتية من خارج النفس والمفروضة على الإنسان، فهو يتقيَّد بها في تحرُّكه العمليّ، بينما يبقى في صميمه مخلصًا لما تمليه عليه نفسيّته الخاصَّة وطباعه المولودة معه، فيدور في فضاء حرٍّ ليس فيه ما هو مرسوم، مقرَّر، ونازل كالطوق في الأعناق. فهو هنا نسيج وحده، هنا شخصيَّته الحقيقيَّة. هنا جوهر ذاته، وهنا هو كما صبَّه خالقه.

هذا هو مغزى قصَّة "القلم" في المجموعة، وهي قصَّة تلامس علم النفس وعلم الاجتماع. ولقد طالما تصادمت النفس مع المجتمع، وطالما تزيَّفت وتزوَّرت للتكيّف معه. إنَّها قصة فلسفيَّة غارزة في العمق، وغائصة على مشكلة لم تعد مشكلةً اجتماعيَّة بفعل تطويع الفرد ذاته خضوعًا للضرورة القائمة التي لا سبيل إلى معاكستها، ولكنَّها بقيت مشكلةً نفسيَّة بالنسبة إليه، لأنَّه مضطرّ إلى الظهور بمظهر لا يعبِّر عنه، ولا يترجم عن ذاته القابعة في بعيد أغواره، عن طريق عمليَّة كبتٍ رسَّخها دوام اللجوء إليها للظهور بالمظهر المقبول من المجموع.

* * *

وهذا التحليل النفسي والاجتماعي يرافقنا في قصَّة أخرى هي قصة "العمّ نقولا". قصَّة محبوكة جيِّدًا، بطلها موزِّع البريد ذو المعاش الضئيل والعائلة الكبيرة، الذي كان راضيًا عن وضعه في الوظيفة رغم التعب الذي يعانيه في تجواله على البيوت طوال النهار تحت أشعة الشمس الحارقة صيفًا، والصقيع والرياح، والمطر والثلج المنهمرَين عليه، شتاءً، حاملاً حقيبة الرسائل الثقيلة المنتفخة. ذلك أنَّه كان يتلقَّى الهدايا والإكراميَّات ممَّن يوصل إليهم رسائلهم، خصوصًا في مواسم الأعياد، وهي التي كان مجموعها أحيانًا يفوق قيمة معاشه الشهريّ، فيعوِّض منها ما يعجز معاشه عن إيفائه. فضلاً عن أنَّه كان يستطيع، أحيانًا، أن يستريح في بعض البيوت من عناء المشي، متناولاً كأس ماء بارد هنا ومرتشفًا فنجان قهوة هناك، ومستأنسًا بالناس والتحدُّث إليهم في كلّ حال.

إلاّ أنّ الزمن يكرّ ويكبر العمّ نقولا سنًّا، فيشفق عليه رئيس الدائرة ويقرِّر إراحته مكافأةً له على نشاطه وتفانيه في عمله عبر السنين الطوال، وهكذا نقله من قسم التوزيع إلى قسم فرز البريد في الدائرة، حيث لا ركض على الدروب، ولا عناء في حمل الحقيبة الملأى والطواف بها، ولا تصبُّب عرَق أو مقاساة للجليد والقرّ.

ولكنَّ هذه الخدمة التي أدَّاها له رئيس الدائرة حرمته ممَّا كان يأتيه فوق معاشه، وجعلته سجينًا في دائرة البريد لا علاقة له مع الناس. فكانت الراحة ذات مفعول عكسيّ عليه، فراح يترحَّم على سني التعب، ويرى أنَّه أقبل على سنوات عجاف بعد السنوات العديدة السمان، إذ أصبح ولا مردود عليه إلاّ معاشه الرسميّ الذي بات هو بالنسبة إليه كموزِّع بريد من نوع آخر، لأنّ هذا المعاش غدا يمرُّ في جيبه مرورًا في طريقه من محتسب البريد إلى الباعة رأسًا، أولئك الذين يستلفّ منهم الحاج نقولا حاجات بيته خلال الشهر ثمّ يقيم على انتظار نهاية الشهر الآتي.

وإذا بالرجل العجوز يتوسّل إلى رئيس دائرته أن يعيده إلى التوزيع غير عابئ

بقصوره عن تحمُّل ما كان يتحمَّله في السابق، وإذ لم يحقِّق له أمنيته خلع عنه، تحت وطأة الحاجة، صفة "الرجل الأمين"، الذي لم يختلس يومًا فلسًا من الجعالات التي كانت تحملها حقيبته، والذي كان صيته "مثل المسك" كما يقول زملاؤه، فاستبقى في جيبه رسالةً واردة من مغترب يعرف بحكم العادة أنّ رسائله إلى ذويه ترفَق غالبًا بما ييسّر حالهم. فعل ذلك آملاً بأن تفرج له محتويات هذه الرسالة همَّه، ولكنّ سوء حظِّه، ودوران دولاب الدهر به، جعل الرسالة، هذه المرَّة، مجرَّد بطاقة معايدة.

قيمة هذه الأقصوصة تتجلَّى في إظهارها كيف يُضطرّ الإنسان أحيانًا أن يتخلَّى عمَّا يتحلَّى به من صفات طيِّبة رغمًا عنه وخضوعًا لضغط الحياة القاهرة. فالعمّ نقولا ليس فيه أخلاق اللص والمختلس، ولم يصدر في عمله هذا عن فساد ورداءة في النفس، بل هو إنسان مستقيم ليس في سيرته حتى ذلك الوقت ما يشينه أو يلطِّخ سمعته أمام الناس ويحطّ من قدره تجاه نفسه. فهو الشريف في صميمه، ولكنّه، في ذلك الموقف، كان غير شريف في تصرفات يدَيه اللتَين عملتا ما يأباه هو قبل أن يأباه منه الغير. وهنا التناقض في ذات الإنسان بين ما يقوم به في الواقع وبين حقيقته المغايرة لذلك وكأنَّ في الأمر انفصامًا في الشخصيَّة.

كما تلمس هذه الأقصوصة أيضًا حقيقة راهنة في الواقع الحيّ، وهي أنّ الدرجة المتواضعة في السلَّم الوظيفي تكون أحيانًا خيرًا على صاحبها أكثر من الدرجة الأرقى، والعمل الشاقّ أكثر استدرارًا للمنافع من العمل المريح.

***

وجهان من وجوه البشر، في قصَّة "بو أسعد"، يضعهما أنيس مسلِّم الواحد مقابل الآخر للمقارنة، ورسم صورتَيهما كما نصادفهما في الواقع المُعاش:

أهل القرية البسطاء، الذين يعيشون على الفطرة الطيِّبة، يقوم التعاون بينهم إلى آخر

درجات التعاون، وتربط بينهم محبَّة وألفة نادرتان، ما يكاد أحدهم يمرض أو تنزل به نازلة حتَّى تتألَّب القرية كلّها على منزله. القرويُّون السذَّج يتركون أعمالهم ويبادرهم ليبقوا إلى جانب المصاب، وهو في القصَّة مريض شابّ. أمَّا والده الذي هرع إلى المدينة ليجلبَ له طبيبًا وهو خالي الوفاض فلم يجد فيها مَن يديّنه أجرة الطبيب حتى أصحاب الدكاكين الذين كان يتعامل معهم. هذا والطبيب، الذي لم ينهض عن غدائه ليستطلع أمر هذا الذي جاءه مستعجلاً ملهوفًا، رفض الذهاب معه إلى القرية قبل أن ينقّده أجرته سلفًا، وهي الأجرة الباهظة التي حدَّدها للمعاينات التي يذهب إليها خارج المدينة، فترك الرجل يهدر الوقت طائفًا على الأبواب ليجد مَن يسلّفه المبلغ المطلوب فيما ولده بحاجة إلى المعالجة العاجلة، ولم يجد بغيته أخيرًا إلاّ عند مرابٍ من أولئك الذين يستغلُّون ظروف الناس الصعبة فيديّنوهم المال بفائدة فاحشة.

وعلى الطريق، فيما كان الرجل يتوسَّل إلى سائق السيارة التي تقلُّه والطبيب أن يسرع ليدركَ ابنه قبل فوات الأوان، كان الطبيب يقرأ جريدته بهدوء وكأنَّه في نزهة، وينتهر السائق كلَّما لاحظ ازديادًا في سرعته سائلاً إيَّاه: "لماذا هذه العَجَلَة؟".

***

مع قصَّة "يمنى" نعيش أجواء زحلة يوم كانت عرضةً للقصف والدمار في الحرب التي مرَّت عليها وعلى لبنان. والحقّ أنّ وصف هذه الحالة كما جرى على قلم أنيس مسلِّم ليس أبلغ منه وصفًا، فالمُطالع يدخل في قلب المعركة، يستعيدها من جديد ليس بالذكرى فقط بل وكأنَّه وسط وقائعها وفي أثنائها. وتتمثَّل في القصة شجاعة شبَّان البلدة الذين هجروا دروسهم وقامروا بمستقبلهم من أجل الدفاع عن مدينتهم وكرامتها وما تمثّله لهم من قيَم، وكذلك نخوة سائر الرجال الذين كانوا، وقد ألجأهم الخــوف وطلب الأمـــان والنجـــاة إلى الأماكـــن الأكثر أمانًا للاحتماء بها،

يطرحون خوفهم جانبًا ويهبُّون للخروج من ملاجئهم، معرِّضين أنفسهم للخطر، من أجل المساهمة في إطفاء حريق شبَّ في المدينة ونجدة مَن قد يذهبون ضحيَّته.

***

في قصَّة "ثرثرة" حقيقة أخرى في نفس الإنسان، وهي نزعته إلى أن يعمِّم تجربة فرديَّة مرَّت به لتصبحَ كأنَّها قاعدة عامَّة تشمل الجميع. فالشابّ الذي كان موقفه إيجابيًّا تجاه المرأة، معجبًا بها ومناصرًا لها وواثقًا بفضائلها وبأنَّها زينة المجتمع، إنقلب كلّ هذا لديه إلى عكسه لأنَّه تعرَّض شخصيًّا لخديعة ممَّن محضها حبَّه وإخلاصه وعقد عليها آمال مستقبله. فأصبحت خطيبته هذه، في نظره، صورة عن جميع النساء، ومرآة لكل امرأة غيرها، وكأن ليس هناك شذوذ عن القاعدة، ولا ساقطات لا يمثِّلن سواهنَّ وينحصر فسادهنَّ بأنفسهنّ.

***

والقصَّة الأخيرة: "الحب أقوى" تُبرز الصراع بين حب الذات والحب العاطفي. فالممثِّل، المعتدّ بنفسه كثيرًا، كونه من كبار أعلام المسرح وشهرته تتجاوز الحدود، وجد، دون أن يدري، في الممثِّلة التي ستشاركه دوره في مسرحيَّة وُصفت بأنَّها مفاجأة الموسم، منافسةً له، فراح، في عقله الواعي، لا يُقرّ لها بالشخصيَّة الفذَّة، بل يصفها بأنَّها متعجرفة، ويظن اعتدادها بنفسها مفرطًا، قيل عنها إنَّها حلوة وقديرة، فراحت تظن نفسها سليلة الآلهة، في حين أنَّه، في لاوعيه، كان يغار منها ومن تفوُّقها الحقيقي، فصار يتمنَّى لو لم تكن هي الطرف المقابل له في بطولة المسرحية. ولكنَّه، مع ذلك، كان دائم التفكير بها، ويتساءل في نفسه لماذا يدقّ قلبه كلَّما جالت في فكره. كان لا يريد أن يعترف لنفسه بأنه وقع في حبِّها، فاعتبر أنّ دخولها حياته لم يجعلها جزءًا منه، بل بقيت مثل الجسم الغريب الذي دخل جسده. كل هــذا لأنَّه كان يخشى، في قرارتـــه، أن تطغى عليه، فراح يمثِّل على نفسه في

إنكار حبِّه لها فيما هو واقع في هواها إلى أقصى حدّ، ولكنَّه "لم يكن يتحمَّل سلطان حضورها".

أمَّا هي فقد أحبَّته حبًّا لم تستطع تحمُّله، حبًّا كان أقوى منها، فأرادت، بعد انتهاء المسرحيَّة، أن تنهي تعاقدها مع المنتج باكرًا وقبل انتهاء مدَّة العقد.. حتَّى لا تستمرّ في التمثيل مع هذا الذي أحبَّته حبًّا يهدّ كيانها. فقرَّرت أن تترك بلادها وتذهب إلى هوليود، وصارحت حبيبها بقولها: "ليتني لم أحبَّك لبقيت بالقرب منك". لقد كان حبًّا كاسحًا، فجرفها إلى بعيد.

أجل، كان هو يخشى على نفسه من طغيان شخصيّتها. فقد كانت هي، عندما يتناقشان في تفاصيل عرض سيقومان به لاحقًا، تقرُّ له بالصوابيَّة حين تعرف أنَّها مخطئة وأنّ الحقّ بجانبه. "كانت تناقشه حبًّا بالحقيقة، بالوصول إلى الأفضل والأنسب والأحسن، أمَّا هو فكان يجادلها سعيًا وراء أمر لا يدركه، وكأنَّه لا يبغي أكثر من أن يفقأ حصرمة في عينها".

ولكن كلّ هذه العوامل النفسيَّة عند الجانبَين لم تكن أقوى من الحب، فهو، عندما كان في وداعها على أرض المطار، كان يتمنَّى أن تعيد النظر في قرارها، أو أن تعود إليه في وقت غير بعيد. وهي قبَّلته فبلَّلت دموعها وجهه وشفتَيه، وغابت تاركةً غصَّة في حلقه، ومذاق الشتات المالح في فمه وعينَيه. إلاَّ أنَّها ما غادرت إلاّ وعادت. لم تستطع البقاء بقربه ولم تستطع الابتعاد عنه، فكان الحب أقوى من كلّ شيء، ومن هنا عنوان القصَّة: "الحب أقوى".

***

أنيس مسلِّم، في مجموعته القصصيَّة هذه، لم يترك خبيئة من خبايا النفس البشريَّة إلاّ استخرجها وأسفر عن وجها وجلاها في عريها الكامل. محلِّل نفسيّ هو من أرهف المحلِّلين، وفي الوقت نفسه غائص على حقائق المجتمع، وحريص على بقاء

الطابع اللبناني بارزًا في عمائرنا ومجالي طبيعتنا، وهو الذي تفترسه اليوم الحضارة الزائفة وأشترك معه في الحزن عليه، حيث نردِّد كلانا ذلك المقطع من الشعر: "أتُرى الماضي يعود؟".

"الشنشار"، قصّة لوليم الخازن

أُلقيت في ندوة أدبيّة في منزل البروفسُور جورج طربيه – مستيتا – ساحل بيبلوس.

ما أنا هنا بالمفرَغة لي وحدي المجموعة القصصية الجديدة للدكتور وليم الخازن، فأتناولها من قمّة رأسها إلى أخمص قدمَيها نقدًا ودراسةً وتحليلاً، بل أنا واحد من عدَّة نقّاد سوف يتوافرون عليها ويعالج كلّ منهم ناحية من نواحيها، وذلك في صفحة ونصف الصفحة من الصفحات المخطوطة، التي تتكمش إلى أقلّ من صفحة إذا مُثِّلت بالطبع. لذلك لا بأس عليَّ بأن أقتصر في كلمتي على أوّل أقاصيص المجموعة، وهي الأقصوصة الرئيسيّة فيها ومُطلقة اسمها على المجموعة بكاملها: "الشنشار".

قصّة تتوخّى جمال الحكاية قبل أن تصرف همَّها إلى تزويد القارئ بوقائع حاصلة، مع أنّ الراوي يروي حوادثها على أنّها من ماجريات حياته في المهجر. فالعذر في حلاوة القول عن بشاعة الكذب، والخيال الرائع أفضل من الواقع الباهت، فكيف إذا امتزج الواقع بالخيال، وتداخل الصحيح مع المبالغات البريئة والأكاذيب البيضاء!

وهذا ما قاله الكاتب لجدّه راوي تلك الحكايات: "قصصك جميلة يا جدّي، لا يهمُّني أن داخلَها الخيال، لا يهمُّني فيها الصدق والكذب. قصصك خلاّبة، أرافق فيها مغامرات ابن بلادي قاهر المجهول".

ولعلّ الكاتب قصد إلى غاية أخرى غير الخبر المنمَّق، متجاوزًا إيّاه إلى ملامسة حقيقة في نفسيّة الإنسان، خصوصًا عندما يهـرم وتتقدّم به السنّ فيغدو عاجزًا عن

مواصلة الحياة النشيطة المتعافية، فينصرف إلى التغنّي بـــ"أمجاده" الماضية راشًا عليها ما طاب له من القرفة والبهار.. وراويًا إيّاها على صورة ذكريات من حياته الحافلة، في زعمه، بالبطولات والمغامرات.

إنّه نسخة لبنانية عن النموذج المصريّ المسمّى "العمّ عبدالله"، صاحب "المبروكة"، العصاة التي علقت في طرفها آذان وعيون العساكر الذين مزَّق شملهم وأطاح بعديدهم الكثير، أو مثال آخر للجدّ الصيّاد في مغنّاة الرحابنة، الذي يتبجَّح أمام حفيدته بتَجْلياته وبراعاته الدونكيشوتيّة في الصيد، ويخفّف من غلوائه عندما تصيح به الحفيدة الصغيرة صيحةً يفهم منها أنّه بالغ في الادّعاء إلى درجة عدم جوازه على العقول.

على هذا النمط كانت أخبار "مراجل" اللبنانيّ المهاجر، وهو الوحيد الفرد في بلاد غريبة.. يستقوي على أهلها عبيدًا وتجّارًا وغوّاصين، حتّى لقد أصبح قبطانًا عليهم، يأمر فيُطاع من عشراتهم ومئاتهم، وقبضايًا مفتول الساعدَين يُنقذ الراقصة الخلاسيّة من تطاول سكّير عليها بلكمةٍ واحدة أطاحت به أرضًا على بُعد خمسة أمتارٍ هامدًا دون حراك، ويجمّد البحّار المتمرّد كالقرص ملقيًا إيّاه في اليمّ، ثمّ تأخذه الشفقة عليه فيرمي له بحبل النجاة بعد أن توسّلَ إليه عارضًا تقبيل رجلَيه ومتعهّدًا له بالطاعة العمياء. وبالفعل يغدو هذا البحّار من بَعد أسلس البحّارة قيادًا وأخلصهم، أمّا كيف خشي الغرق حتّى توسَّل توسّلاته وهو النوتيّ المحترف فذلك ما يُسأل عنه "القبطان" القويُّ الجبَّار!

كذلك نصل مع رواية هذه الأخبار إلى جَلْد صاحبنا لبالع اللؤلؤة بغية سرقتها حتى تقيَّأها، وقتله العبد الذي استلَّ خنجره في وجهه، ومصادقته دكتاتور فنزويلاّ غوميز حتّى ليساهره في جلساتٍ حميمة ويلاعبه بالورق، وتعاظم نفوذه إلى حدّ استطاعته إطلاق السجناء من سجونهم وتخليص المحكوم بالإعدام من حبل المشنقة وهو على

منصَّة التنفيذ، ومع هذا كلّه فهو رفيق برجاله عندما يكونون أمناء طيِّبين، لا يميِّز نفسه عنهم بطعامٍ أو شراب، عنده الثواب الكريم كالعقاب الصارم، كلٌّ في موضعه، وهي صفات الرجولة اللبنانيّة التي لا تتخلّى، مع قسوتها، عن الشهامة والفروسيّة، وقد أشار إليها الكاتب في القصة عندما خاطب جدَّه بقوله: "كنتَ خير مثالٍ للّبنالنيّ الرائد، حامل الشهامة والمجد على ظهره مع "الكشّة" حقيبته".

لكنَّ وليم الخازن لا يَدَعُنا نلحظ إلاّ باستنتاجنا الشخصيّ أنّه أراد إبراز هذه النزعة في الإنسان، نزعة تضخيم أعماله أو الإضافة إليها من مولّدات خياله، بل يسوق لنا حكايات جدّه وكأنَّ ذلك فقط لما فيها من طرافةٍ وغرابة، أو من صوَر جهاد اللبنانيِّين في المَهاجر البعيدة وركوبهم الأخطار والمحاذير.. كما فعل جدُّه في مصارعته الأمواج والعبيد والأفظاظ على ما يقول عنه في القصة، فيجعلنا هكذا نتساءل: "ماذا وراء هذا السرد للذكريات غير لذَّة قراءتها او سماعها، وغير عرض صورة للعصاميَّة اللبنانيَّة في المغترَب.. وهي صورة فريدة لا تنطبق على سواد المغتربين اللبنانيّين بحال؟ هل ذلك لمجرَّد الوصف والاستعراض، والكاتب، بالمناسبة، وصَّاف ماهر، يحكي عن الحدث بتفاصيله.. ويرسم إطاره المكانيّ بريشة رسَّامٍ دقيق، أم لغاية أخرى؟".

نسأل أنفسنا هذا السؤال، فلا يعتم أن تتجلّى لنا هذه الغاية الأخرى في ختام القصّة، فنعرف أنّ هذا العزَّ كلَّه الذي لقيَه اللبنانيُّ المقدام في تلك الأرض النائية بيعَ في النهاية طوعًا بعودةٍ إلى الوطن، إلى مسقط الرأس، من أجل أن ينعمَ العائد ببلاده ويستريح في "آخرته". لقد تخلّى عن كلّ شيء، ورفض مزيدًا من الغنى، وأوقف تحقيق الأحلام ليعيش في الخيالات والأحلام، قطع كلّ ذلك وعاد إلى قريته يرتوي بالذكريات، فعلةَ اللبنانيّ المغترب على وجه الإجمال، الذي يجاهد ويكافح مدى حياتــه ثمّ يعود في شيخوخته إلى بلاده لا لشيء إلاّ ليُدفنَ في ترابها، وأحيانًا يعود

وهو بعدُ في طور العافية والنشاط، مفوِّتًا عليه فرصًا وحظوظًا غير متاحة له في وطنه الأصليّ، هكذا بدافع الحنين إلى هذا الوطن، ولأنّ الحياة في لبنان لا تعدلها، في عُرفه، حياة، وإبراز القصة لهذه الحقيقة الصميمة في نفسيّة اللبنانيّ كافٍ لجعلها صورةً لوجهٍ من وجوه حياتنا وُفِّقت جدًا في التعبير عنه.

هذا من حيث القصّة كقصّة، أمّا من حيث القالب الذي سُكبت فيه فهو محلّى بتزويقٍ في العبارة إلى درجة الزخرف والترصيع، يذكِّرُنا بقصص عبد السلام العجيلي في "قناديل إشبيلية"، الذي تسير معه في قصص مجموعته هذه فلا تجد غير وصفٍ استعراضيّ جميل، وزخرفٍ كلاميٍّ أنيق، دون أن تصل إلى غاية من القصة أو معنى، لكنَّ وليم الخازن قرنَ الغاية والمعنى إلى رفعة تعبيره فجمع المجدَين.

ويبرع الكاتب، خلا هندسته اللفظيّة للعبارة، بالإشارة الموجَزَة البالغة التعبير: "ترينيداد، بلاد الإنكليز وسياطهم اللاهبة"، فقد أغنت هذه "السياط اللاهبة" عن التبسُّط بأنّ المستعمِر يسترقُّ أبناء البلاد الأصليّين ويسوقهم بالعصا الغليظة.

"عقيم المحار كثير وخصيبه قليل"، ليقول إنّ النادر من الأصداف البحريّة يخبّئ اللآلئ في جوفه، فاستعار للمحار وصفَي العقم والخصب كأن اللآلئ أغراس تنمو أو لا تنمو في التربة تبعًا لجودتها أو إمحالها.

إشارة لطيفة أخرى: "القبطان الممقوت جسم غريب تلفظه السفينة". أجل، فالسفينة ربيبة البحر، والبحر يلفظ النفايا لأنّه "لا يقبل زغلاً"، ودنيا القصّة لفظت "قصّاصين" كثيرين من رحابها لأنّها كالبحر لا تقبل الدخلاء عليها، إلاّ أنّها اقتبلت وليم الخازن مغتبطةً في هذه الرحاب لأنّه من بني أبيها، غيرَ طارئٍ ولا دخيل.

"نُسَيمات الصَّبا" لصادق مكّي

نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان: "نُسَيمات" صادق مكّي صوَر من الحياة الغابرة – السنة ٣٧ – العدد ١٣٢٧٥ – السبت ١١ نيسان ١٩٩٨.

رغمَ أنّ الحاضر المتجدِّد يمحو آثار الماضي البائس، الرثّ، الذي لم يحمل لأُناسه غير العناء وشظف العيش، فإنَّ مؤلِّف هذه القصص يعزّ عليه أن يسطو هذا الحاضر على ماضٍ يضمّ ذكرياتٍ، وتاريخًا، ومشاهد كانت مألوفة وغابت اليوم عن العين، إذ إنّه، بعد غياب أربعين سنةً عن قريته، لم يشاهد، عندما عاد إليها، وجهًا يعرفه، فإذا هو الغريب في قومه وفي عقر داره.

وعندما راح ينتقل في القرية من حيٍّ ما زال يحتفظ ببعض آثار ماضيه إلى حيٍّ تجدَّد كلّ التجدُّد شعر بأنَّ حبل الزمن ينقطع هنا في المسافة الفاصلة بين الحيَّين، وأنَّ ما بقي من معالم القديم في أحدهما بات يشكِّل خروجًا على المألوف.

وهو يصف لنا قريته وصفًا ساطعًا، كما كانت وكما أصبحت، على حقيقتها. فالمجموعة لا تحوي قصصًا بالمعنى المتعارَف عليه، بل هي تعرض شريط ذكريات محفورة في مخيِّلة الكاتب الذي عايش هذه المشاهد في طفولته فانطبعت في ذاكرته، وعندما عاد إلى مسرحها بعد طول فراق وجد هذا المسرح، الذي كان من ترابٍ وطين، وحصائر تفرش أرضه، وقشّ يغطّي سقفه، قد غدا إسمنتًا في جدرانه، وزفتًا في طرقاته وحديدًا في مفاصل أبوابه، ولكنّها كلّها جامدة لا روح فيهـــا، ولا تعكس طابعًا خاصًا من بساطة الريف وحلاوتـــه، ولا تشيع منها رائحة

ونكهة.. وليس لها صدًى في القلب، فيعصف به الحنين إلى الماضي على رثاثته وبؤسه، وقبح منظر أزقّته وأكواخه وحقارة العيش فيه.

وقد أوضح، في قطعة "من أعماق الذاكرة"، موقفه السلبيّ هذا من التقدّم العمرانيّ الذي حصل في قريته على حساب القديم البالي، ومن التحديث الذي شهدته على كلّ صعيد، في قوله: "في العيش مع الركام والحطام بعض من لذَّةٍ يسعى إليها الإنسان وإنّ كان هذا العيش موحشًا بصورةٍ عامّة".

والمؤلِّف يرسم، في مجمل الصورَ التي نمرّ عليها في كتابه، الطابع الخاص الذي لمنطقته الجنوبيَّة والذي لا نصادفه في غيرها من مناطق بلادنا، كسوق الإثنين في مدينة النبطيّة، وهو أحد الأسواق التجاريّة الأسبوعيّة التي اختُصَّ بها جبل عامل، ويقابله سوق الخميس في مدينة بنت جبيل. كما يصوِّر لنا وجوهًا من أبناء تلك المنطقة بملامحهم الخاصّة: "أبو عبدو"، و"أبو حسين"، و"الانجبار" الذي، من وصفه له، نعرف أنّه مَن نسمِّيه نحن "إنجباري" بلهجة أهل الوسط والشمال في لبنان. كما يحكي لنا عن "الجمّال"، حيث الجمل ما زال من الحيوانات المستعمَلة من المكارين في الجنوب اللبناني والبقاع.. امتدادًا إلى حوران والبادية، أمّا في سائر المناطق اللبنانية فالمكارون يستعملون الدوابَّ والبغال.

الجنوب، بلونه المحلّيّ أرضًا وحجرًا وإنسانًا، يبرز بصورةٍ ساطعة من خلال وصف المؤلِّف لمحيطه الذي أبصر فيه النور وترعرع في أحضانه. صورة الأرض تتجلَّى، على الأخصّ، في مشهد "المغاريق": "بقعة من الأرض إذا شاهدتَها حسبتَ أنّها تصميم صغير لعالمٍ كامل بين جبالٍ ووديانٍ وسهولٍ وأنهارٍ وأشجار، وقد مال لونها إلى الاغبرار، فالسواد أحيانًا، وكأنَّ يدًا بارعة رصفتها رصفًا.. حجارةً صغيرة وحصًى أكبرها بمقدار الكفّ، تشدُّها هنا وهناك صخور ملساء تفتَّت

أعلاها، وترتفع من هذه الحصى هضاب "عالية" إذا قيست بالوديان "السحيقة" التي حفرتها المياه في كلّ مكان".

والحجر، بيوتًا أو ما يشبه البيوت، يطالعنا من خلال هذه الصورة: "كانت البيوت تتواصل من أوّل الزقاق إلى آخره، يتوكّأ بعضها على بعض.. ولا فسحة بين بيتٍ وبيت، بحيث تستطيع أن تسير على سطوحها من سطح إلى سطح وكأنّك تسير على قطعة أرضٍ واحدة. وكانت هذه السطوح تبدو في أجمل حالاتها في فصل الربيع.. وكلّها من تراب، وقد ازدادت سماكة هذا التراب عن المألوف إذ صارت تزيد على نصف متر في كثير من الأحيان. ذلك أنّ أصحاب البيوت كانوا يحرصون على "تطيينها" في فصل الخريف.. بوضع طبقة من الطين يُخلَط بالتبن ليكوِّن طبقة واقية من الشتاء، ويحرصون على "حدلها" إذا سقط المطر".

"أمّا البيوت من داخل فعبارة عن غرفةٍ صغيرة غالبًا ما تكون مكشوفة، أو نصف مسقوفة بألواح التوتيا، أو ببعض الأخشاب والعيدان والجنفيص، وفيها مكان للموقد وللصّاج، وأحيانًا معلف للحيوانات".

وفي ما خصَّ الإنسان، أخيرًا، فالأشخاص الذين صوَّرهم المؤلِّف يمثّل كلٌّ منهم نموذجًا خاصًا ركَّز عليه لطرافته وشذوذه وليس هو المثال العامّ لأبناء بيئته: "أبو عبدو رجل شاذّ في كلِّ شيء، في نوعٍ من الشذوذ المستغرَب دون أن يكون له يد فيه، ودون أن يعيبه أو يفيده في شيء".

و"أبو حسين شخصيّته الطريفة الممتعة المسلِّية كانت الطاغية في علاقة الناس به. فما يهمُّهم جميعًا هو أن يسمعوا عن الرجل، أو أن يروا منه عملاً مُضحكًا، وصار يكفي أن يُلفَظ الاسم أمامهم حتى ترى الابتسامة ترتسم على الشفاه.

وتنظر إلى ثياب أبو حسين فتراه يلبس ثياب الجند العتيقة، ولعلّه كان يقصد من لبسها إلى أن يستعير من العسكر بعض الهيبـــة التي إن لم تُخِف الكبار فلعلّها تنفع

مع الصغار الذين صاروا من هواة استفزاز الرجل ومشاركة الكبار في السخرية منه".

و"الانجبار"، و"البخيل"، كلٌّ منهما مثال.. هذا لفئة البسطاء السَّذَجة من الناس، وذاك لفئة البخلاء المقتّرين على أنفسهم وعلى الغير. ولكنّه، في تمهيده للحديث عن البخيل، يستخلص من واقع الحياة نظرةً فيها حكمة عميقة إذ يقول: "من الناس مَن يعطيه الله تعالى من قدرة العقل وقوّة الفكر ما يميّزه عن الآخرين، ثم يقتله جهله فلا يفيده العلم شيئًا. ومنهم مَن يعطيه الله تعالى جمالاً يميّزه عن سواه، ثمّ لا يكون هذا الجمال إلاّ وبالاً على صاحبه، به يشقى وبسببه يتألّم. ومنهم مَن يؤتى من قوّة الجسد ما يلين له الحديد وتركع له الجبابرة، ثمّ يقف عاجزًا أمام أضعف خلق الله فلا يقدر عليه. كما أنّ منهم مَن يؤتيه الله تعالى مالاً يسعد به فلا يحتاج إلى أحد، ويستخدمه في اصطناع الناس، ولتألفه القلوب فيُحمَدَ ويمجَّد، إلاّ أنَّه لا يُحسِن استخدام هذا المال، فتستحيل سعادته شقاءً، ومحبّة الناس بُغضًا وكراهيّة، كما يستحيل الحمد والتمجيد سُبَّةً وشتيمة".

"نُسَيمات الصَّبا" صوَر من الحياة الغابرة في بقعةٍ محليّة من هذا الوطن قضت عليها، كما على غيرها، هجمة الحضارة الحديثة أو هي في صدد القضاء عليها رويدًا، وهي، هذه الحياة، رغم ما كان فيها من مظاهر التردّي والمسكنة، تظلّ تراثًا شعبيًّا لاصقًا بنفوس مَن عرفوه وعاشوا في أجوائه زمنًا، ثم استبدَّ بهم الحنين إليه لمّا فارقوه إلى المدينة وما فيها من ضجيج المادّة والآلة وخلوّ جوّها من أيّة مسحةٍ شاعريّة ونَسَمٍ منعشٍ للحنايا والصدور.

جان خنوس من الجنة إلى العالم السّفليّ

نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان: "من الجنّة إلى العالم السفليّ" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٢٨٩ – الإثنين ٢٧ نيسان ١٩٩٨.

قبل أن نستجلي الناحية القصصيّة في مجموعة جان طنّوس "إنْ أنسَ لا أنسى" تستوقفنا شاعريّة العبارة فيها، واخضلال الكلمات، والرقرقة والبلل في السياق، والصوَر المجنَّحة التي تنتقل بنا من حيث نحن إلى أجواء القرية مروجًا وحقولاً، إلى ما بين السنديان وأشجار اللوز، إلى الطريق الترابية وما عليها من آثار الحوافر، وإلى النسائم المنعشة غير المختلطة بروائح الغاز والدخان، وغير الحاملة معها أصوات ضجيج الزحام، وهدير المحرّكات.. وأزيز الطائرات الوافِدة والمغادِرة.

فالقصَّة، ناجحةً كانت أو متعثِّرة، تصغر في نظرنا بالمقارنة مع أسلوبٍ، في مقدِّمة المجموعة، يطالعنا بمثل هذه الشيِّقات في العبارة: "الربيع ميلاد الأشواق التي دُفنت في الأرض طويلاً"، و"الذكريات ورقة خريفٍ صفراء، تقصّ حكاية الربيع عندما تكون عروقها الشائخة قد جفَّت من الدماء الخضراء"، و"الزهرة على شجرة اللوز أمنية صغيرة في قلبٍ حسَّاس"، و"عزائم القرويِّين تقمَّصت بالسنديانة الجبَّارة".

وهكذا يصل الكاتب ما بين الطبيعة والنفس واجدًا الشيء المشترَك بينهما. فالربيع انطلاقٌ للأشواق على مداها بعد انحباسٍ لها في الفصول الرديئة التي تضرب طوقًا على الإنسان وتقسره على انكمــاشٍ ولملمة أذيالٍ بانتظار الفرج، فالتلبُّد في السماء

ينعكس تلبُّدًا في الصدر. والسنديانة العتيَّة ليست مجرَّد رمزٍ للصلابة والعزيمة والشموخ عند القرويّ النابت من بيت الصخور والعائش في مناخات العافية والمراجل، بل هي الخلاصة المتجمِّعة لما في نفسه ونفوس نظرائه أبناء القرية الأشدَّاء من عزيمةٍ تقهر الصخر وتفلُّ الحديد. أمّا السواقي فحنانٌ يصبُّه الجبل على حبيباته المنحدَرات والسهول. أجل، فالحنان المنسكب من قلب أُمٍّ على وليدها، أو من قلب عاشقٍ على فتاته الأثيرة، أليس هو شلاّلاً يتدفَّق ويغمر مَن يحبّ كالماء المنبجس من قلب الأرض.. يُشيع الرقّة واللين والطراوة حيث التحجُّر والقسوة والجفاف؟

وورقة الخريف الصفراء، التي تقصُّ حكاية الربيع بعد أن تكون قد جفَّت عروقها، أليست بالذات تلك المرأة العجوز التي تسرد حكايات ماضيها الريّق بعدما فارقت النضارة جسدها وحلَّت الحشرجة في صوتها محلَّ الرنّة الساحرة؟

ونبع القرية الذي غاضت مياهه مع الزمن، واستُعيض عنه بمياه الجرّ الواصلة عن طريق تمديدات الأشغال العامّة، ما أصدق أن نقول فيه كما قال جان طنّوس من أنّه "غار قهرًا عندما تعرَّض لمنافسة قساطل المدينة".

والتراب، عند جان، يشكر المطر على النعمة، فالتراب ليس عاقًّا كالإنسان.

والجبال الرواسي، التي تحيط بالقرية، تهزأ بالرياح والأعاصير. ودروب القرية ليست معرَّضة لاحتقان مياه المطر فيها كما الطرقات في المدينة التي تتحوَّل، في الشتاء، أنهرًا وقنوات. فالمدى وسيع في القرية أمام مياه الأمطار.. تنفلش فيه ما شاءت: "يا ريح طيري فلن تقتلعي الجبال، ويا مطر انهمِر فلن تُغرق الدروب"، وكأنَّه يقول مع ميخائيل نعيمة:

أعصفي يـــا ريـــــاح   وانتحِـــــبْ يا شجـــــر
واسبحـــي يـــا غيـــوم   واهطلــــــي بالمطـــــر

واقصفـــــي يـــا رعــود، لســـتُ أخشـــى خطــــر

وهو لا يغفل عن "تمرير" ملاحظاتٍ انتقاديَّة عامّة انطلاقًا من إحدى وقفات موضوعه عن طريق تداعي الأفكار، أو "الشيء بالشيء يُذكّر"، فيستطرد من قوله: "جلسة تحت عريشة الخير تُضاعف سنيَّ العمر"، مما هو من صلب حديثه عن القرية، إلى التفاتةٍ لا علاقة لها بما يحكي عنه، ولكنّه أرادها "لطشة" نقديّة حول إحدى مهازل مجتمعنا في الوقت الحاضر، لاقطًا طرف الخيط من فكرة إطالة الجلسة تحت العريشة للعمر إلى اختصار هذا العمر بفعل نزوةٍ من جَهول، فيتابع: "هذا (أي العمر) الذي تغتاله أرخص المنازعات"، مُلْمحًا بذلك إلى ما يحصل لدينا، للأسف، من جرائم قتلٍ بسبب خلافٍ على أفضليَّة المرور، أو على أثر شجارٍ ناشئٍ عن تباينٍ في الرأي السياسيّ، أو مزاحٍ تحوّل مسًّا بالمشاعر وإثارةً للخواطر.

وكثيرة هي المجموعات، قصصيَّةً وغيرها، التي صدرت في الآونة الأخيرة بعد اكتساح المباني الحديثة لبيوت الحجر والقرميد، والبيوت ذوات الأسطح الحدلاء، في قرانا وبلداتنا، وكلّها ينعى فقدان ذلك الطابع الجميل الذي كان لها ويتحسَّر عليه، منكرًا عليه تقلُّصه أمام شواهق الباطون الرتيبة شكلاً والباهتة صورةً، والخالية، بالتالي، من أيّ فتنةٍ للعين أو وقعٍ في النفس لافتقارها إلى بدائع الفنّ المعماريّ، ولكنَّ أيًّا من هذه المجموعات لم يصف هذا التحوّل كما فعل جان طنّوس بجعله القرية فتاةً وضعت المساحيق على وجهها كيفما اتّفق، وارتدت الثياب العصريّة الخالية من الذوق، مشيرًا إلى البناء التجاريّ القائم على أساس المصلحة ودون عنايةٍ بالمظهر والتنسيق ومراعاة الحسِّ السليم.

والقصّة، ماذا أقول في القصّة عند جان طنّوس؟ إنّها قصيدة، ثمّ أنَّ قوّة التصوير ورسم الجوّ، فيها، بالغان مداهما. وما أشدَّ قدرته على إيصال "الرسالة" إلى القارئ بكامل مضامينها عندما يريد أن ينقلَ إليه أحاسيسه الشخصيّة، وكيفيَّة تمثُّله في ذاته

لما يصادف ويشاهد، والصدى الذي يخلّفه في نفسه الوسط الطبيعيّ والبشريّ الذي يحيطه، إلى ما هنالك من خوالج تعتمل في قرارته متلوّنةً بألوان أحاسيسه الخاصّة التي لا يستطيع أن يشاركه فيها مشارك.. بما هي قمَّة الذاتية والتميُّز بين شخصٍ وآخر وسِمة الفرادة لدى كلِّ شخص، ومع ذلك فللكاتب من طاقة التعبير ما "يحطُّها" في نفس قارئه وكأنّها نابعةٌ من ذات هذا الأخير.

فـ "حلوة" قريته جعلها تقع من نفوسنا حسبما وقعت من نفسه، هو الذي عايشها وخبرها فيما نحن لم نعرف منها غير ما وصفها به في كتابه.

و"ليلى" المنقطعة عن جذورها، المنسلخة من تربتها العائليّة وقد نشأت يتيمة محرومةً من حنان الأهل، ليس لها مَن يمتّ إليها بصِلة سوى جدٍّ طاعنٍ في السنّ لا يبدي ولا يعيد، فلم يعمل عمله في تربيتها بل تركها كالزهرة البريّة مليئةً بالأشواك، بخيلةً بالطيب والجمال، وسوى ابن عمٍّ يقضي معظم أيَّامه في العاصمة ويعود إلى القرية فقط في عطلة الأسبوع، وفي أيَّام غيابه فهي وحيدة لا يؤنس وحشتها مؤانس، تنتظر عودة قريبها هذا لتشعر بأنَّ هناك ما يربطها بأحدٍ على هذه الأرض، "ليلى" هذه، وقد عرفنا وضعها، هل توصف بأصدق مما وصفها به القاصّ من أنّها "غصن أجرد مرميّ على قارعة الطريق، ينهض دائمًا ويتشبَّث بجذوره كي يستمدّ منها الحياة"؟.

وهذه القصص تعرض وجوهًا، نماذج من أبناء القرية: "الحلوة"، "ليلى"، "نعمة"، "عيد"، "فارس" و"المعلِّم شفيق"، كلٌّ منهم، ومنهنَّ، طرازٌ من الناس، مسطرة من مساطر البشر بأخلاقه الخاصّة، بمزاجه وطباعه ونفسيَّته، ولكنَّ ما يرافق هذه الصورَ هو، دائمًا، توفُّق الكاتب في إيجاد الوسيلة التعبيريَّة التي تتيح له إفراغ المعنى الذي يقصده، أو الحالة التي يصفها، بملء كمالهما:

الضيعة نائيــة، تكــاد تكــون مقطوعةً عن العالم، وأهلها يتنسَّمون الأخبار تنسُّمًا

كلَّما حانت لهم فرصة لذلك، فإذا النافذة الصغيرة في البيت "تسافر منها العيون لاصطياد الأخبار الضائعة".ولنتخيَّل، لاكتناه روعة هذه الصورة، أُناسًا هم حبساء بيوتهم في بقعةٍ منعزلة كيف تكون نافذة البيت صلتهم الوحيدة بالعالم، فعيونهم "تسافر" منها لتستطلع ما يدور في الخارج، لأنَّ تسريح النظر هو أبعد مسافةٍ يتيسَّر لهم اجتيازها.

وأهل الجبال أبطالٌ يتحدَّون القدر، فينتصرون حتى ولو انهزموا. إنتصارهم يكمن في التحدّي، في معاندة الصعوبة والمستحيل: يضعون رأسهم في الصخر حتّى ولو لم يقتلعوه. "لم يبلغوا الدربَ إلاّ أنّهم ساروا" يقول الشاعر، وينطبق ذلك عليهم كلَّ الانطباق.

وفي الضيعة لا نجري في حلبة سباقٍ مع الزمن.. كما في المدينة حيث نطارد الفلس ولقمة العيش ونلهث وراءهما خوفَ أن يسبقنا إليهما سابق: "العمّ نعمة يلفّ سيكارته على مهل. فهو ليس مستعجلاً، وليس على موعدٍ مع الوقت الذي يطارده الناس في المدن على غير طائل". وهكذا تبدو لذّة العيش في القرية مقابل حياة الجهد الموصول في المدينة دون التنعُّم بثماره، إذ لا يُسفر هذا الجهد إلاّ عن وجوب بذل المزيد منه إلى ما لا نهاية.

وفي بيت أحد الأنسباء، في القرية، حيث الصبيّ في زيارةٍ صحبة أبيه، تكون الضيافة للصغير "بيضة مقليَّة بالقورما على طبق من فخّار.. ظلَّ يذكره سنواتٍ عديدة حتى اشترى في بيروت طبقًا مثله، لكنّه، في بيروت، لم يستطب الطَّعم القديم، طعم الطفولة الغافلة عن شرور العالم، طعم السكينة".

لقد ظنَّ الولد أنَّ الأكلة الشهيّة هي مجرَّد الصحن الفخَّاريّ والبيضة والقورماء، وما عَلِمَ إلاّ عندما كبر وغاص في وحل المدينة أنَّ مسرح وجوده، وحال نفسه، يلعبان دورهمـــا في استطابتـــه لما يتذوَّق. إنَّ في براءة طفولته، والسكينة التي يعيش في

أحضانها، ما يجعل الطعم مستطابًا؛ وهو، هذا الطعم بالذات، يَفسد حيث المناخ الروحيّ معتكر، ملوَّث بالشرور، وحيث الجلبة طاغية، مبعثها جنون السرعة، والتهالك على المادَّة، وتناحر القوم وتطاحنهم في خضمّ المصالح والأهواء.

جان طنّوس، في مجموعته هذه، رسم الحدود بين عالمَين ولم يترك لنا مجالاً للاختيار، لم يَدَعْ لنا إلاّ أن نعتبر بتجربته فلا نرتكب خطيئة هجران الجِنان المعلَّقة في الذرى للانحدار إلى ذلك "العالم السفليّ" الذي هو المدينة، حيث الأجواء والنفوس موبوءة على السواء، وحيث التخلُّص من الأدران، والعودة إلى الصفاء، لا يتمَّان إلاّ بالارتداد إلى الينابيع.

"ليته لم يعُدْ"
مجموعة قصص لإلياس مقدسي الياس

نُشرت على دفعتَين في مجلَّة "الرسالة" – السنة الأولى – العدد السادس – حزيران ١٩٥٥، والسنة الأولى – العدد الثامن – آب ١٩٥٥.

جرى قلمي على تناول الشعر والنثر الفنِّي بالنقد بطريقة تحسب حسابًا للأثر في مجمله، ولكنَّها تصرّ أيضًا على تناول المقاطع والعبارات آخذةً إيَّاها كلاً على حدة. وهذه الطريقة "التشريحيَّة" ذات حسنة في كونها تنفذ إلى دقائق الأثر الذي هو موضوع النظر، فتُبرز حسنةً له بين مئات السيِّئات أو سيِّئة بين مئات الحسنات، وتتغلغل في ما له وما عليه، فلا تدعه إلاّ وقد استوفته بحثًا وأشبعته تحليلاً.

والقصَّة سأحاول أن أنظر فيها كما نظرت في الشعر وفي النثر الفنِّي، على صعوبة أخذ القصَّة بهذه الطريقة لأنَّها كلّ لا يتجزَّأ، وأقصد بذلك كلّ قصَّة بمفردها وليس المجموعة القصصيَّة المؤلَّفة من قصصٍ عدَّة.

في هذا المقال سأتناول بالتتابع عددًا من قصص مجموعة "ليته لم يعدْ" للأستاذ إلياس مقدسي إلياس، بادئًا بالقصَّة الأولى وعنوانها هو العنوان الذي سُمِّيت به المجموعة، مستغربًا إيلاء الكاتب اهتمامه بالدرجة الأولى لهذه القصَّة حتَّى جعلها طليعة مجموعته التي سمَّاها باسمها.. مع أنَّها لا تُقاس بقصص أخرى في المجموعة على شاكلة "مريضJان" و"المعذَّبون في الحياة". إنّ موضوع هذه القصّة

الأولى عاديّ جدًّا، وقد أصبح مطروقًا بوجه عام، إذا لم يكن بجميع تفاصيله، في كثير من القصص والروايات والأفلام السينمائيَّة: رجل يهجر امرأته مستعيدًا الحريَّة التي سلبه إيَّاها الزواج، ولا يندم على فعلته ويعود إلى بيته تائبًا إلاّ حين يناله من تصرُّفه هذا الأذى الكبير: بضع طعنات خنجر لا تمهله سوى للوصول إلى منزله ورؤية أولاده ثم ترميه صريعًا.

والذي لفت نظري في القصَّة أنّ الأولاد، وهم في انتظار والدهم الذي وعدهم بالعودة، لا يلفظون اسمه أو صفته الأبويَّة وهم في الحديث مع والدتهم: "كلاّ لن أذهب بل سأنتظره"، "سيعود، لقد قال لي إنَّه سيعود. لقد وعد، وقلبي أيضًا ينبئني بعودته". فما ينبغي الانتباه إليه أنَّهم أولاد صغار لم يبلغوا بعد حتَّى يتكلَّموا بلهجة الكبار هذه. إنّ الطفل لا بدّ له أن يقول: "سأنتظر بابا، بابا وعدنا بالعودة". أمَّا هذه اللهجة التي يتكلَّمون بها عن والدهم وكأنَّه شخص آخر فليست من عقليَّة الطفل في شيء. لكنّ الملاحَظ أنّ القاصّ تعمَّد كتمان اسم الشخص المنتظَر من أجل أن يذكر اسمه حين الوصول إلى نقطة معيَّنة في القصَّة. وليس لهذه المفاجأة القصصيَّة من سيِّئة، إنَّما السيِّئة هي أن نترك القارئ يشعر بأنّ الكتمان فالمفاجأة أمران مفتعَلان مقصودان وليسا آتيين عفوًا. إنّ التكلُّف هو الذي يُفقد الأثر الأدبيّ روعته الفنيَّة، وكان على الكاتب أن يبدهنا بالمفاجأة دون أن نشعر بأنَّه رتَّب الأمور عمدًا كي يكون هناك مفاجأة لم تكن لتحدث لو ترك مجرى القصة يسير سيرًا طبيعيًّا.

أمَّا القصَّة الثانية، وعنوانها "مريضان"، فهي حقًّا من أمتع القصص التي تصوِّر واقعًا معيَّنًا ممَّا يجري في الحياة، رغم أنَّها لم تخلُ من ضعف القصَّة الأولى الكامن في المفاجأة المقصودة.

يستوقفني في هذه القصَّة، بعد أن وصف الكاتب زواريب الحي البائس وصفًا يرسم في الخيـــال صـــورة من أوفى الصور للفقر المدقع والشقاء البالغ، قوله على لسان

الطبيب: "إذا لم يكن باستطاعتي عبور هذا الدهليز كعابر سبيل.. تُرى كيف يعيش هؤلاء البؤساء وكيف يقضون سحابة أيّامهم؟!". فعبارة كهذه تغني عن الوصف المسهَب للبؤس المتناهي في هذا الحي وبالتالي بؤس ساكنيه؛ ففي حين أنّ عابر السبيل لا يستطيع حتى مجرَّد المرور في هذا الحي كيف يعيش فيه آخرون آناء الليل وأطراف النهار؟!

وتخبرنا القصَّة عن الفراش الذي ينام عليه المريض، فإذا حشوه بقايا ثياب أهل البيت وأسمالهم. صورة موجعة لهؤلاء الذين ليس بمقدورهم الاستغناء عن بقايا وأسمال مهلهلة.. لبسوها حتى سقطت عن أجسادهم مهترئة كالثمر الناثر، وها هم يستخدمونها بدل جزة من الصوف لا يستطيعون شراءها ولا يتكرَّم عليهم بها أسيادهم الأثرياء. ولكن من أين لنا معرفة ما في باطن الفراش؟ الأمر بسيط، أمن قلَّة المُزَق والفجوات في البطانة؟ وهكذا يذكر القاصّ هذه المُزَق والفجوات في معرض قوله إنَّه رأى حشوة الفراش من خلالها، فيكون في تعبيره قد ذكرها بطريقة غير مباشرة فأخبرنا حكايتَين معًا من حكايات فقر هذه العائلة: نتوء الفراش ومُزَقه، وما بداخله من حشوة هي بقايا ملابس وأسمال، فأصاب عصفورَين بحجر واحد كما يُقال.

وقد أبدع الكاتب في جعل المرأة تعتذر للطبيب عن إزعاجه بدعوته إلى هذه البؤرة النتنة.. كأنَّها أجرمت بحق الطبيب في دعوتها هذه، غافلةً عن أنَّها وعائلتها ضحايا الجريمة وليسوا مرتكبيها، أمَّا المسؤول عنها فالنظام الفاسد الذي يعيشون في ظلِّه. إنّ روعة هذه الصورة تكمن في إبرازها روح الخنوع الذي يتملَّك نفوس أبناء هذه الطبقة البائسة وله مسعف من جهلهم، فلا يدركون أنَّهم ضحيَّة، بل يستسلمون لوضعهم حاسبين ذلك أمرًا طبيعيًّا ليس فيه من مؤاخذة لأحد، أمَّا الجريمة كلّ

الجريمة فهي إزعاج شخص من "الذوات" بدعوته إلى هذه البؤرة العفنة لينقذ إنسانًا من خطر الموت.

وفي هذه القصَّة أيضًا تصوير موفَّق لما يشعر به الإنسان في مواقف معيَّنة، فنصغي إلى العليل يصف ما يحسّ به حين يسعل سعاله الشديد: "إنّ معولاً يفتح صدري، وجدران نفسي كنت أسمعها تتهدَّم"، وكان الأفضل لو قال: "يشقّ صدري" بدلاً من "يفتح".

وفيها كذلك تعابير فنيَّة جميلة: "... وعادت فانتابته القحَّة الجافَّة التي كانت تنتهي حمراء في منديله"، للقول إنّ المريض يبصق الدم حين يقحّ.

ورهافة الكاتب القصصيَّة لم تغفل عن جعل السعال ينتاب المريض عقب كل جملة يكلّم بها طبيبه، حتى قال في النهاية، وهي عبارة ساطعة جدًا في إعطائها صورة وافية عن آلام هذا المسكين: "ثم صَمَتَ إلاّ من القحَّة"؛ فكأن قحَّته كلام يجري في حلقه كسواه من الكلام وأكثر، وها إنّه يصمت عن كلّ كلام إلاّ هذا الكلام الدامي.

وتصوِّر القصَّة فخامة القصر الذي دعي إليه الطبيب بعد عودته من حي الفقراء بمثل مقدرتها على تصوير شقاء هذا الحي الأخير.

إلاّ أنّ أجمل ما في هذا القسم الثاني من القصَّة هو جواب والد المريض الفقير الذي كان يزوره الطبيب منذ ساعة، وهو خادم في القصر، للدكتور الذي سأله عمَّا إذا كان ابتاع الدواء لابنه وعمل بالإرشادات التي أعطاه إيَّاها، قال الخادم عبد الرؤوف: "كلاّ يا دكتور، ما زالت الوصفة والمال في حوزتي لكثرة الأعمال في القصر". فهنا أيضًا ترتسم صورة الخنوع والذلّ الذي لا يعرف ذرَّة من التمرُّد والثورة للكرامة: والد يعرف أن ولده بحاجة إلى النجدة السريعة الملحَّة، ويحب ابنه ويتعلَّق به تعلُّق الوالد بفلذة كبده، ومع ذلك لا يجد في نفسه الجرأة على مصارحة سيّده بهذه الحقيقة والتخلّف لبعض الوقت عن القصر مهما كانت الأشغال التي

تستدعي وجوده فيه. إنَّه مقتنع كل الاقتناع بأنّ أشغال القصر تشكّل مبرِّرًا للتأخّر في إدراك ولده بالدواء، فالقصر وأشغاله قبل كل شيء؛ يقول ذلك بطريقة عاديَّة كمَن يُخبرنا بأنَّه لن يستطيع حضور سهرة دعي إليها لأنَّه يشعر بالنعاس يُلمُّ به.

وأجمل ما في هذا القسم الثاني كذلك أنّ الباشا زجر الخادم بنظرة كانت ترديه قتيلاً لو انّ النظرات تقتل، ففي هذا الوصف صورة معبِّرة أشدَّ التعبير عن مبلغ قسوة هذه النظرة وحدَّة الشرر الذي تطاير منها.

وإنَّما هذه القصَّة الموفَّقة تصطدم بعثرة المفاجأة المفتعَلة، فالطبيب يروي لصاحبه أنَّه وجد في غرفة المريض الذي استدعي إلى القصر لمعالجته طبيبَين آخرَين: الدكتور فلان، والدكتور فلان، الطبيب.. الـــ..."، فماذا يعني قطع الجملة هنا، ولأيّ سبب قُطعت؟ إنّ المستمع لم يقاطع كلام الطبيب، والطبيب لم يحاول التلفظ بكلمة بذيئة ليعدل عن ذلك قبل التفوّه بها، كما ليس في الوضع الذي يتحدَّث عنه ما يجعله يتلعثم، كل ما في الأمر أنّ الكاتب تعمَّد ذلك لإثارة فضول القارئ، ولكنَّه ارتكب في قطعه الكلام دونما داعٍ يبرّره خطأ عدم انطباق السياق هنا على الواقع كما يجري في مثل هذا الموقف في الحياة (*invraisemblance*). وليس الأمر كذلك حين يخاطب الطبيب صاحبة الكلب قائلاً: "يا سوسو هانم، أنا لست طبيب الـــ..."، فهنا يمكن للطبيب أن يقطع كلامه حتى لا يجرح شعور مخاطبته؛ وهكذا لا يبدو انقطاع الكلام هنا مفتعَلاً كما بدا حين تحدَّث الطبيب عن زميله الذي وجده في القصر فأبى أن يوضح بأنَّه طبيب بيطري في حين أنّ هذا اختصاصه، ولا حرج عليه في ذكر اختصاصه الذي اختاره بنفسه.

أمَّا القصَّة الثالثة، وعنوانها "الثمل"، فهي موفَّقة من حيث روعة بعض المقاطع ومن حيث ما فيها من التحليل النفسي.. رغم أنّ موضوعها عاديّ ومطروق. هي ذي الأم تـــروي لابنتها قصَّة حياتها وكيف حقَّقت حلمها فأصبحت ممثّلة بعد أن دفعت

ثمن ذلك غاليًا جدًا: "تحقَّق ما كنتُ أحلم به، كما تحقَّق ما لم أكن أحلم به يومًا"، ذلك أسلوب في السرد عاطفي ومثير.

ويوم اضطُرت الأم أن ترضخَ لإرادة ابنتها التي تتوق هي الأخرى لأن تصبح ممثّلة فعلت والحسرة تتآكل فؤادها.. حين كانت فتاتها ترقص من الطرب، فروى الكاتب ذلك في تعبيره الفنّي الخاصّ: "في تلك الليلة لم يعرف الكرى من سبيل إلى أجفانهما؛ سهير تحلم بالمجد والشهرة والثراء، والأم تحلم بحلم مرعب مخيف أقضَّ مضجعها". لقد جعل الأرق يلازمها معًا، ولكن ما أبعد الفرق بين أرق ينتاب صاحبه من حزن واضطراب وآخر يأتي من البهجة والتفكير بالغد السعيد.

ونصل إلى التحليل النفسي في القصّة حين تقابل الأم بين بسمة ابنتها الطفلة في الصورة القديمة وبسمتها وقد غدت ممثّلة في الصورة المنشورة على غلاف إحدى المجلاّت، فتلمس الفرق الكبير بين نفسيّتَين مختلفتَين ومتناقضتَين لكائن واحد. والأم التي لم تتمكَّن من إقناع ابنتها بالمحافظة على تلك البراءة تتبرّأ منها في ما صارت إليه، وترى أنّ ابنتها هي تلك الطفلة النقيّة البادية في الصورة المعلَّقة على الحائط، لا هذه التي أصبحت اليوم كوكبًا سينمائيًّا يعرف الخير والشرّ، فيصبح من الطبيعي أن تمزِّق الأم المجلّة التي فيها الصورة الحديثة ثمّ تتهالك على صورة الطفلة القديمة تضمّها إليها لأنّها تمثّل ابنتها الحقيقيَّة، ولأنّ فتاة اليوم أصبحت غريبة عنها، فغدت ابنتها تلك الصورة القديمة بالذات لأنّها وحدها تمثّل وجه ابنتها الحقيقيّ، فهي لا تستطيع أن تتصوَّر ابنتها إلاّ على ذلك الوجه البريء الذي فقدته.

وطبيعيّ كذلك أن تستمرّ الأم على إيلاء عاطفتها الأموميَّة لتلك الصورة من حينه وصاعدًا، حاجبةً هذه العاطفة عن ابنتها حين تزورها كأنَّها لا تعرف الشوق إليها. حتّى أنّ جارتها فاجأتها وهي منكبَّة على الصورة لثمًا وتقبيلاً فيما هي تبكي، وإذ تستغرب الجارة بكاءها تصيح بها أنّ سهيرًا ماتت منذ أصبحت ممثّلة سينمائيّة.

وكانت الخاتمة الرائعة بأن وُجدت الأم ميتة على فراشها وقد قبضت يدها المتصلِّبة، الموضوعة على قلبها، على قطعة من الكرتون تبيَّن أنَّها صورة ابنتها يوم كانت طفلة صغيرة. فقد ماتت ونصب عينَيها فتاتها يوم كانت لا تزال مثلما تشتهي لها أن تكون، وحين انحرفت عن هذه الجادَّة خاب أمل الوالدة وأصبحت ترى فيها فتاة أخرى غير التي عرفتها، فلم يبقَ لها من تعزية سوى طيف ابنتها الأولى تناجيه من خلال الصورة.

ومثل هذا التحليل النفسي يبدو في قصَّة "المعذَّبون في الحياة": "الرجل "مهووس" ببقرته التي يجب عليه أن يسوقها باكرًا إلى المسلخ، فينهض ليلاً من فراشه ظانًا أنّ الوقت قد حان، ويوقظ زوجته.. فتقول له إنّ الوقت لم يحنْ بعدُ والليل لم يتجاوز منتصفه، فيجيبها منتهرًا إيَّاها ومتشبِّثًا بأنّ الوقت قد حان، ثمّ ينبّهها إلى أنّ كل شيء يجب أن ينتهي قُبيل الفجر. وهو هذا الذي منعه من النوم وجعله يرقب مرور الليل بقلق خشية أن يغفلَ عن الساعة المحدَّدة، فلا يكاد يسمع اعتراضًا على نهوضه الباكر حتّى يفضي بما في دخيلة نفسه من هذا القبيل.

هذا وعرض القصّة لما دار في رأس الرجل أثناء سيره من آمال وذكريات وأفكار يصور بصدق ما يمكن أن يمرَّ في ذهن شخص في مثل موقفه هذا.

وما أقوى تعبير الكاتب عن الأزمة التي يقع فيها الرجل كلّما أنجبت له زوجته طفلاً جديدًا: "في كلّ عام جديد كانت تنجب له "فطّوم" نكبة جديدة". وكذلك حديثه عن الأطفال الذين تزيد حاجتهم من الطعام عمّا يمكن أن يؤمّنه لهم والدهم وهم لا يستطيعون مساعدته على تحصيل قوتهم هذا: "عليه أن يعيل سبعة بطون شرهة كلّها تطالبه بحاجاتها من الطعام دون أن يستطيعَ أيّ منها أن يأتي عملاً يُذكر".

كما وُفِّق الكاتب في تصوير عادات البيئة حين تحدَّثَ عن "وصفات" الجيران الطبيَّة التي قدَّموها لزوجته لكي تعالجه بها وتخلّصه من السعال، فكانت نتيجتها

انطفاء نور عينه اليمنى مع بقاء السعال على ما هو عليه. وأجاد أيضًا في وصف أخلاق أبناء هذه البيئة في شخص "عبَّاس" صاحب البقرة حين جعله يمتثل بخشوع أمام الطبيب البيطري في المسلخ. إنَّها النفسيَّة الخانعة التي تنحني أمام "ابن الحكومة" ولو كان طبيبًا لا يتعدّى عمله النطاق الصحّي.

أمّا حين أمر الطبيب بإحراق البقرة لكون لحمها ملوَّثًا فقد كانت ملاحظة القاصّ دقيقة حين جعل عبّاسًا يتوسَّل إلى الطبيب كي لا يُحرق البقرة بل يتركها لتقتات بها أسرته. فهنا كذلك صورة عقليَّة هذه البيئة الشعبيَّة الجاهلة التي لا تلقي بالاً إلى مقتضيات العلم والصحة. فعبّاس لا يعتقد بأنّ أمر الطبيب بإحراق البقرة هو عمل يستهدف الخير بل يظنّه تصرّفًا استبداديًّا، وهي صورة العقليَّة التي نظر بها مجتمعنا الشعبيّ المتخلّف إلى جميع التدابير الحكوميّة. فعبّاس لا يعتريه أيّ خوف من وجود يرقات التريشينوز في لحم البقرة، فهذا ليس شيئًا في عرفه وإن استأثر باهتمام الطبيب وجعله يأمر بإحراق البقرة. إنّ الشرَّ عنده هو في حرمان أسرته من لحم البقرة وترك أفرادها جائعين، وليس في تقديم طعام لهم يُستحبُّ أمام خطره الجوع.

وهذه العقليَّة ليست مختصّة بعبّاس، بل تشمل أمثاله من أبناء الوسط الذي يعيش فيه. فهو في المسلخ لم يعدم وجود موظَّفَين يهرعان لمساعدته ويحاولان منع الطبيب من إحراق البقرة وكأنّهما يحاولان ردعه عن إتيان أمرٍ منكَر، وزملاء عبّاس الجزارون يشاركونه الحزن ويشعرون معه بـــ "مصيبته" وفداحة "الظلم" الذي يناله.

ونتابع استعراض نفسيّة عبّاس وهو يغادر المسلخ ظافرًا بجلد البقرة وحده، فذلك ما يظلّ غنيمة بالنسبة إليه، فنراه يلقي نظرة أخيرة على المكان الذي أُحرقت فيه بقرته وكأنّه يلقي نظره على قبر دُفنت فيه آماله.

ويبدع الكاتب في خلق الجو الرهيب الذي رافق هذه النازلة التي حلَّت بعبّاس، وقصده من ذلك تصوير شعور الرجل الذي يعتبر ما حلَّ به داهية دهياء، وهكذا تضجّ السماء بالرعود كأنّها احتجاج على قرار البطيب، وينهمر الغيث كالسيل الدافق وتنفر الكلاب نابحة. كلّ هذا إثر أمر الطبيب، فكأنّها الأرض زلزلت زلزالها عندما لفظ المسيح أنفاسه على الصليب.

ونلاحظ في خاتمة هذه المسألة أنّ كلّ شيء ينتهي سريعًا، فما لبث زملاء عبّاس الذين تأثَّروا لمصابه أن نسوا القضيّة بعد قليل، وعادت الأمور في المسلخ إلى مجراها الطبيعيّ فانهمك كلّ جزّار بعمله كأنَّ شيئًا لم يحدث.

وأمامنا الآن القصّة الخامسة في المجموعة، فنتوقَّف عندها مع التفاتة إلى المقدِّمة التي كتبها المؤلِّف لقصصه.

قصَّة "رسالة من مجهول" تعالج مشكلة اجتماعيَّة هي مشكلة الغيرة الزوجيَّة. فالغيرة العمياء تمنع الزوج من التروّي والتفكير، وتجعله ينسب الظاهرات التي لا يجد لها تفسيرًا إلى خيانة زوجته له دون أن يتحقّق ممّا يظنّه أو ينتظر حتّى تنجلي الأمور التي تثير هواجسه.

وتقوم القصّة على انقلاب حياة زوجَين سعيدَين هانئَين إلى شقاء من جراء رسالة تسلَّمتها الزوجة ورفضت أن تبيحَ باسم مرسلها وبمضمونها إلى زوجها.

ففي حياة الزوجَين حدثَ تحوُّل جذريّ إذًا؛ هذا الحادث كان له أثره البالغ في مصير حياة وعائلة، فالقضيَّة جسيمة، والحادث مهمّ وليس أمرًا عابرًا.

ولكنَّ الكاتب يروي لنا هذا الحادث وكأنَّه يتكلَّم عن مشكلة بسيطة اعترضت حياة الزوجَين وسرعان ما زال أثرها. يتكلَّم عنه كأنَّه سوء تفاهم عاديّ، أو سحابة صيف لم تستطع تعكير صفاء الزوجية.. مع أنّه أدَّى إلى عواقب وخيمة وكاد يؤدِّي إلى "إنقاذ الشرف الرفيع بإراقة الدم على جوانبه".

فهو لا يرويه بعبارة تجسّم ما له من أهميّة، لا يرويه بسرد يُشعرنا بأنّنا نطالع نبأً مروِّعًا له ذيوله ونتائجه. هذا من حيث طريقة رواية الحادث، أمّا من حيث المضمون فكأنّه ليس أكثر من خبر بسيط عن خلاف عاديّ. وبالاختصار فإنَّنا نشعر من قوله انّ حادثًا وقع بين الزوجَين كأن هذا الحادث نقطة عكرة صغيرة في بحر حياة هانئة وليس فاجعة هدمت الأسرة أو كادت.

فبعد أن يصف لنا الكاتب الحياة الرغيدة التي كان ينعم بها الزوجان يروي لنا أمر الحادث هكذا: "بيد أن حادثًا طارئًا عكَّر صفو حياتهما ردحًا وجيزًا من الزمن"، أي أنّ الخلاف إذا لم تطل مدّته فمن الضروريّ أن يكون تافهًا لا شأن له ولا يروى إلاّ على هذه الصورة العاديّة، أمّا أن يكون حادثًا جعل نصيب الزوجة ضربًا مبرِّحًا وكاد يؤدّي بزوجها إلى قتلها، وجعل هذا الزوج، لاضطراب خواطره، فريسة سيارة دهسته وكادت تقتله، فذلك كلّه لا شأن له ما دام الأمر لم يستغرق سوى أسبوعَين أو أكثر قليلاً من الزمن.

وهناك مغالطة وقع فيها الكاتب عندما تحدَّث عن الرسالة الثانية التي وردت باسم زوجة الرجل وهو ساعي بريد. إنّها مغالطة لأنّها لا تنطبق على واقع الحياة. فالرجل تتآكله الغيرة منذ أيام ويودّ بكلّ حرارة أن يعرف مضمون الرسالة التي تلقّتها زوجته وأحرقتها رافضةً أن تبوح له بسرِّها، وها إنّ رسالة ثانية لها تأتي في البريد ويراها وهو يوضّبه في المركز.. فيجعلها من حصّته في التوزيع. فالشعور الذي بدأ يخالجه في هذه اللحظة هو أنّه عثر أخيرًا على السرّ الذي أقلق باله وحرمه الراحة والهدوء. فلا بدّ أن يبتسم ابتسامة المنتصر الذي لم تستطع زوجته أن تخفي عنه الأمر طويلاً، أي أنّه لا بدّ أن يخطر له خاطر فضّ الرسالة وقراءتها. ولكنَّ الكاتب لم يجعل هذا الخاطر يخطر له إلاّ بعد أن أنهى توضيب البـــريد وخرج من المركز ووصل إلى الشارع الذي يتولّى توزيع البريد فيه ويبدأ

طوافه على المرسَل إليهم. إنّها مغالطة لأنَّنا لا نقع على مثلها في الحياة، فخاطر فضّ الرسالة يخطر لزامًا، في التوّ واللحظة، للرجل في مثل الظروف التي يقبع فيها صاحبنا سواء عمل بما يدفعه إليه هذا الخاطر أو لم يعمل، أي سواء أقدم على فضّ الرسالة وقراءتها أو قاوم الإغراء وظلّ أمينًا على واجب الوظيفة الذي يمنعه عن مثل هذا العمل.

ما عدا ذلك فالقصّة موفّقة، فقد نجح الكاتب إذ جعل الرجل يتصوّر أنّ الجنين الذي في أحشاء زوجته ليس من صلبه، فلازمته هذه الفكرة متسلّطةً عليه *(idée fixe)*، وحين وردت الرسالة الثانية وقرأ على غلافها اسم المرسِل، وهو يعرفه جيّدًا، قفزت رأسًا هذه الفكرة إلى ذهنه: "مَن يدري؟ فلعلّ هذا الجنين من صلبه"، أي من صلب كاتب الرسالة.

وكان الكاتب موفّقًا أيضًا حين جعل ضوضاء الشارع وحركته تقطعان على الرجل حبل خواطره المحمومة، وجعل السائقين يزعجونه في الوقت الذي لا ينصرف تفكيره إليهم ولا يهمُّه أداء واجبه اليوميّ.

وكذلك حين فضّ الرسالة وأخذ يقرأها، فكانت الضوضاء، وحركة السيارات والعربات والحافلات والمارّة، تُفسد عليه عمله فيما هو بأشدّ الحاجة إلى الهدوء ليلتهم أسطر هذه الرسالة التي ربّما قرّرت مصيره ومصير زوجته. وكان توفيق الكاتب بالغًا حين جعل الرجل يقرأ سطرًا ثمّ ينبت له ما يمنعه من المتابعة موقتًا، ثمّ يعود إلى القراءة، ثمّ يتوقّف مجدّدًا لحصول ما يُفسد عليه انصرافه إليها.. وهكذا. والتوفيق بالغ هنا لأنّه تصوير أمين للواقع الحيّ، فهكذا تكون الحال لو أنّ هذه الحادثة جرت فعلاً في الحياة. ناهيك عن التشويق القصصيّ في كون الرجل لا يتمكّن من قراءة الرسالة بسرعة إذ هو يودّ أن يأتي عليها دفعةً واحدة؛ إنّه يصطدم بالعوائق في أشدّ الظروف حرَجًا.

وفي هذا الوصف كلّه يعرف الكاتب أن يخلقَ الجوّ المناسب لهذا الإطار، فنحن نحسّ عندما نقرأ القصّة في هذه المرحلة منها أنَّنا في وسط الشارع وفي قلب الزحام.. بين الجلبة والضجيج وصفَّارات الشرطة وزمامير السيَّارات وأصوات الباعة. لا بل نحسّ أنّنا نحن مكان موزِّع البريد، نقرأ الرسالة بنفس اللهفة التي يقرأها هو بها، وننزعج إيّما انزعاج حين تنذرنا الحافلة بطنين جرسها أن نحيدَ عن طريقها.. أو يوقفنا رجل سائلاً إيَّانا عن رسائله وصحفه.

كذلك كان التوفيق حليف القصّة حين جعل الكاتب بداية الرسالة ومقدِّماتها تنمّ عن علاقة مشبوهة لأنّ فيها بعض العواطف، ممّا جعل الرجل يتأكّد من خيانة زوجته قبل أن ينهي قراءتها، فدار رأسه به ومادت الأرض تحت قدمَيه.. ولم يعُد يُحسن السير وهو في أوج ثورته واهتياجه، فإذا بسيارة مسرعة تصدمه وتطرحه غريقًا بالدماء.

وفي هذه القصّة أيضًا عبارات قويَّة تزيدها إمتاعًا؛ فالرجل غاضب وهو يرى الرسائل تتوارد إلى زوجته، ففضّ الرسالة التي بين يدَيه وصوته يجلجل من الغضب، فعبَّرَ الكاتب عن ذلك بقوله: "فضّها وهو يزيد في ضوضاء الشارع وصخبه ضوضاء وصخبًا جديدَين".

ويقول في موضع آخر.. ليصف قوّة الشتائم التي يتلفّظ بها الرجل: "ولفظ شتائم كالحمم زلزلت الشارع".

وكان تحليلاً نفسيًّا رائعًا حين بدا الرجل منهمكًا بقراءة الرسالة، يكاد لا يصبر على المزعجات التي تُفسد عليه ما هو منهمك فيه: "فخُيِّل إليه أنّ عدد هذه المزعجات قد ازداد هذا الصباح". ذلك أنّ الإنسان يحسُّ بوطأة المزعجات مضاعفة حين تقف حائلاً في سبيله، وهكذا نشعر بالزمن يطول ويمتد حين يكون فاصلاً بيننا وبين موعد ننتظره. فمثلما أنّ زمن الانتظار يطول في نظرنا أكثر من الوقت الذي تشير

إليه الساعة فإنّ الضوضاء والحركة اللتَين تفسدان علينا عملاً نقوم به تزدادان في نظرنا ولو بقيتا على ما هما عليه في الحقيقة.
وكان وصفاً دقيقاً للواقع بجعل الكلمات في الرسالة تتراقص أمام عينَي الرجل، إذ إنّه يقرأ في زحمة الشارع وعليه أن يظلّ منتبهًا لكلّ شيء حوالَيه، بالإضافة إلى الضجّة التي تُفقده السكينة التي يحتاجها في هذا الموقف، وكذلك بجعل الرجل يسمع بوق السيارة وراءه، فيصله الصوت ضعيفاً واهناً لشدّة استغراقه في قراءة الرسالة الهامَّة.

***

وبعد.. يجدر بي، وقد استوعب الحديث عن هذه القصّة مجالاً لا يمكنني بعده أن أتحدّث عن سواها، أن أعودَ إلى الوراء فاقول كلمة عن مقدِّمة المجموعة وهي من قلم المؤلِّف، فأجدها رائعة حقّاً في أسلوبها العاطفي، وفي تصويرها لحنان الأمومة وتضحيتها، وبرّ الأبناء بها ووفائهم لها.

ومن الممتع المؤثِّر فيها حديث الكاتب عن استفاقته ليلاً من النوم وهو مريض في المستشفى، فوجد أمّه راكعة عند قدمَي المصلوب تصلّي له في سواد الليل كي يهب وحيدها الشفاء، وكذلك ما قاله له الطبيب عند خروجه من المستشفى الذي قضى فيه سبع سنوات، إذ أشار إلى أمّه قائلاً: "لقد نجَوتَ بفضل هذه".

أمّا أجمل ما في هذه المقدِّمة فهو وصف الكاتب لجنازة أمّه، تلك الجنازة البسيطة المتواضعة التي جعلت الناس يتهامسون في ما بينهم: "لا ريبَ أنّها جنازة امرأة تافهة"، وكيف كان يثور إذ يقع هذا الكلام في مسمعه ويودّ لو يوقف الجنازة ليُفهمهم أنّها ليست جنازة امرأة تافهة بل امرأة عظيمة. لقد كان يودّ ذلك لأنّه يعرف مَـواطن العظمة في أمّـه وقـد اختبرها بنفسه، ولأنّه يؤمن بأنّ العظمة ليست في

المكانة الاجتماعيّة، وليست في إقبال الناس على الشخص المعني أو إعراضهم عنه.

وأجمل ما في المقدِّمة كذلك حديث الكاتب عن نفسه في بحثه عن شريكة حياة، وكيف عاد بخفَّي حُنَين بعد طول بحث وتفتيش؛ فتحدّث الناس ولغطوا حول الموضوع، وثرثر البعض من الأهل ما طاب لهم، ومن حقّهم أن يتعجّبوا وينسبوا الأمر إلى الغرور أو سواه وقد رأوه لا يعثر على ضالّته بين دمشق وحلب وبيروت وبعض القرى اللبنانيّة. وهم لو عرفوا حقيقة الأمر لما تعجَّبوا ولا دُهشوا، فقد كان يبحث عن زوجة واضعًا نصبَ عينَيه مثلاً أعلى هو والدته، فكان من الطبيعيّ ألاّ يجد مَن يماثلها لأنّها كانت امرأة ولا كالنساء.

لو كانت هذه المقدِّمة قصّة لربّما كانت أروع قصص المجموعة إطلاقًا، بل ربّما كانت أروع من قصص كثيرة في أيّة مجموعة من المجموعات.

الجزء الرَّابع

مع شعراء اللغة المَحكيَّة

"شاعر الضيعة" إميل مبارك

أُلقيت في قاعة محاضرات القصر البلدي – زوق مكايل بدعوة من "صالون العشرين" ضمن ندوة عن شعراء الزجل، ثم نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان "شاعر الضيعة اللبنانيّة إميل مبارك – إبتدع القصيدة الغنائيّة – أبعد من "القرّادة" لونًا وروحًا" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٠٦٦ – الإثنين ٨ أيلول ١٩٩٧.

مغمور كضيعته بالنور (إشارة إلى مقطوعته الغنائيّة "ضيعتنا غامرها النور")، فشعره جاء وهجًا ساطعًا، كاسفًا لما حوله، وبرز فيه شاعرًا باللغة المحكيّة ذا لون جديد.. هو لون الأغنية اللبنانيّة المميّزة عن الأغاني البلديّة المعروفة، أغاني الموشّح، والموّال، والقصيد، والشروقي، والعتابا، والميجانا وأبو الزلف.

قبل إميل مبارك لم يكن ثمّة أغنية باللغة اللبنانيّة غير ما ذكرت، بل كانت الأغنية المكتوبة كلماتها بالعاميّة هي الأغنية المصريّة أو البدويّة أو ما إلى ذلك، وما خلاه فقصيدة فصحى تُلحَّن وتُغنّى، هذا إذا استثنَينا الطقاطيق والأغاني الانتقاديّة السائرة على لهجة المدينة وهي غير الزجل اللبنانيّ بمعناه المعروف، والتي اشتُهر بها عمر الزعنّي في الطليعة، وكذلك الكلمات المكتوبة للتلحين والغناء بنفس اللهجة ومن أبرز مؤلّفيها رامز أبو ظهر وخضر عيتاني ومحمّد علي فتّوح.

إميل مبارك كان أوّل مَن كتب قصائد باللهجة اللبنانيّة الجبليّة تحتاج إلى تلحين خاصّ بها ولا تُنشَد بالألحان الموضوعة سلفًا لكل وزن من أوزانها كالأغاني البلديّة التي ذكرت. فهو الذي فتح الطريق أمام شعراء الأغنية اللبنانيّة غير البلديّة إذا

جاز التعبير، فكانت "أغاني الضيعة" (مجموعته الشعريّة الأولى) هي الفاتحة في هذا المجال، تلتها "تاتيانا" لميشال طعمة في ما نعلم، ثمّ كرَّت المجموعات الشعريّة على هذا النمط من مارون كرم وتوفيق بركات والياس ناصر وسواهم.

والحقّ أنّ الشعر اللبنانيّ عرف تجديدَين خرجا به عن طريقته المألوفة التي بدأت مع الشعراء الريفيِّين في القرى وما زالت جارية مع شعراء المنابر والجوقات وشعراء القصيدة الزجليّة التقليديّة التي تجانس القصيدة الكلاسيكيّة في الفصحى. التجديد الأول هو الذي تحقّق عل يد ميشال طراد، ومعه سعيد عقل وعبدالله غانم عندما طلَّقا اللغة الأكاديميّة، وعلى يد خليل حاوي أيضًا قبل أن ينتقل إلى فصيح الشعر، وبفضلهم أصبح هناك قصيدة عاميّة توازي القصيدة الفصحى فكرةً وموضوعًا وطريقة تعبير رفيعة، قصيدة لم يعدْ لها من صفة الشعر الشعبيّ غير لغتها، اللغة الدارجة كما نسمّيها، فانتقل الزجل إذ ذاك، كما يقول جورج غانم في كتابه "شعراء وآراء"، من مرتبة "القول" (كان الشاعر المحلّي في القرية يدعى "قوّالاً") إلى مرتبة الشعر، والتجديد الثاني هو القصيدة الغنائيّة التي طلع بها إميل مبارك وأصبح لها شعراء ممّن ذكرت.

وهكذا يكون إميل مبارك قد فتح فتحًا في الشعر اللبناني بابتداعه القصيدة الغنائيّة التي وإن اعتَمد لها وزنًا معروفًا ومسبوقًا إليه في الزجل منذ القديم هو وزن "القرّادة" إلاّ أنّه ابتعد بها لونًا وروحًا عن القرّادة كما هي عند أربابها وجعلها قصيدة ذات طابع جديد، لا تذكّرنا بالقرّادة عندما نقرأها أو نستمع إليها.

أين تكمن الشاعريّة في قصائد مبارك؟ إنّها تكمن في المعنى والصورة، وفي اللطف الذي يسوق به صوره ومعانيه: السنونو التي تحسب نفسها من العائلة إذ تعشش في طاقة البيت، والتي ترفرف حول أصحابه مكاغية لإفهامهم أنّها أمّ أطفال زغاليل، فهذا كفيل بفتح كل الأبواب أمامها، والقمر الذي يترصّد عري الشمس ويتلطّى حتى

لا تراه، ثمّ يفاجئها غيلةً.. فتجفل وتغطس، نكايةً به، في البحر. صور فيها كلّ الشاعريّة بحدّ ذاتها، فإذا أضيفت إليها عذوبة التعبير الجاري في بساطة متناهية تكاملت في القصيدة شروط الشاعريّة الحقّ، إذ تأتي أبياتها لطيفةً غايةً في اللطف، تقع في السمع كما يقع الحديث الصادر عن إنسان رقيق الحاشية، خفيف الروح والظلّ.

هذان العذوبة واللطف هما اللذان يرفعان لغة القصيدة عند إميل مبارك إلى طبقة اللغة الشعريّة، كما اللهجة الهامسة ترفع قصائد يوسف غصوب إلى طبقة الصوت الشعريّ الصحيح، وكما لهجة النضج في الحب، بعد المراهقة، ترفع لغة أبي شبكة في "إلى الأبد" إلى هذه الطبقة.

وهناك، في هذا الشعر، لوحات لمشاهد من الطبيعة وحياة القرية لو تناولها رسّام بريشته لأتى كلّ منها آيةً بدعًا: الندى الذي يكسو المرج على مداه حتى لتخال الدنيا أمطرت لؤلؤًا فوق الرياحين، والراعي المتجلبب بالعباءة الوحيدة التي يملكها لباسًا، والجالس باكرًا عند الحفافي يُسْكر شبّابته بألحانه، فتلتقط العصافير النغم وتنقله مرفرفةً إلى حيث تغطّ من جديد.

هذا هو إميل مبارك الذي، إلى جانب شعره الصافي الرقراق، كان يعبث أحيانًا بإرسال مقاطع ظرفيّة على سبيل التلهّي والدعابة يطلق فيها للسانه العنان دون ضابط من اعتبارات اجتماعيّة وأعراف، فينحو عليه باللائمة المحافظون المتشدّدون، ويردّدها سرًّا ظرفاء الناس وجهرًا سفهاؤهم، وتظهر في كتيّب غفل من اسم المؤلّف على كونه معروفًا، حتى خُيِّل للبعض، بسبب اشتهار هذه الأبيات النابية، أنّ إميل مبارك شاعر متبذّل، وبدلاً من أن يلقَّب بلقبه: "شاعر الضيعة" أصبح يُنعت بـــ "شاعر الأدب الرفيع"، العنوان الذي أطلقه على هذه الوريقات. والحق أنّه لم يسمِّ فلتاتـــه هذه أدبًا رفيعًا إلاّ على سبيل تسمية الشيء بعكسه، مع أنّ

إميل مبارك كان، في صميمه، منطبعًا انطباعًا عميقًا بالتربية الخُلقيّة التي نتلقّاها في بيوتنا والتي هي من مياسم العائلة اللبنانيّة، تتّصف بها كما تتّصف بعوائد الضيافة والعونة ومشاركة الغير في الأفراح والأتراح. وقد رأيت شاعرنا بنفسي مرّةً وهو مقطّب مستاء، لماذا؟ لأنّه شاهد، في المقهى الذي كان يجلس فيه، مدرّسًا يعرفه جالسًا إلى طاولة بجواره مع بعض تلميذاته وهو يراودهنّ عن أنفسهنّ. يروي إميل مبارك هذه الواقعة بتقزُّز ونفور، معلِّقًا عليها بأنّه إذا جاز لإنسان أن يخرج عن الآداب مع غير الشريفات من النساء، أو حتى مع أية امرأة بالغة، فلا يجوز له بحال إفساد طهارة الفتيات اللواتي ما زلن في طراوة العود.

هذه حال إميل مبارك مع الأخلاق، وحق له أن ننصفه من هذه الناحية، هذا على كون سعيد تقيّ الدين وجد في حظر طبع الشتيمة نفسها حرمانًا لنا من قراءة أدب رفيع بالفعل وليس مسمًّى بذلك على عكس المقصود. يقول في إحدى "رفّات جناحه" (كان سعيد تقيّ الدين يرسل خواطر في مجلّة "الصيّاد" تحت عنوان "رفّة جناح"): "أيّ أدب رفيع حُرمنا قراءته عندما حظّرنا طبع الشتيمة". ولا ننسَ أنّ الشاعر الفرنسيّ جان ريشبان، وهو من خوالد الشعراء العالميّين، له ديوان بعنوان "الشتائم" *(Les blasphèmes)*، وأنّ الشاعر الفرنسي المعاصر بول جيرالدي يُعتبر ديوانه "أنتِ وأنا" *(Toi et moi)* من الأدب المكشوف إلى أقصى حدّ. وهناك، على كلّ حال، فئة من الشعراء يُسمَّون "الشعراء الملعونين"، وهم يسمّون قصائدهم بالتسمية نفسها: *"Poèmes maudits"*، وأبرزهم بودلير، نافث "سُمِّه" في "الشفتَين الجديدتَين" (أي المستحدَثتَين، إذ لم تكونا هكذا قبل أن فعل فعلته) لــ "أخته" التي يعني بها ضجيعته، تينك الشفتَين السفليتَين اللتَين يقول عنهما إنّهما "أجمل وأكثر توهُّجًا" (من قصيدة له في مجموعته "أزهار الشرّ").

ذكرت هؤلاء الشعراء الفرنسيّين.. ولا أغفل بالمناسبة عن الإشارة إلى أن إميل مبارك كان شاعرًا أيضًا باللغة الفرنسيّة التي أتقنها في معهد عينطورة على يد والده أستاذ اللغة الفرنسيّة في ذلك المعهد في زمنه، ولكنّه لم يكتب في هذه اللغة شعرًا ملعونًا ولا "أدبًا رفيعًا" بالمعنى المعكوس، بل كتب قصائد جميلة سمعت بعضها من فمه، وعدد منها ترجمة ذاتية لقصائده "الضيعويّة" المعروفة، ولا أدري مبلغ حفظ هذه القصائد وصونها من الضياع بعد موته.

إميل مبارك.. نقطة تحوّل في الشعر اللبنانيّ، وشاعر القرية دون منازع، ورسول من رسل التواصل بين لبنان وأدب الغرب لو صرف إلى شعره الفرنسيّ عنايةً قدر تلك العناية التي أولاها لشعره العاميّ اللبنانيّ، وعلى كلّ حال تبقى "أغاني الضيعة" علامةً فارقة في شعرنا المكتوب بلغة القلب واللسان.

هذا المتجهِّم المرِح

نُشرت في جريدة "الحديث" الصادرة في جونية – العام ٨٠ – العدد ٤١٨٨ – حزيران ٢٠٠٨.

عرفته مواجهةً.. دون ألفة ومعاشرة، ورأيته بدايةً منكبًّا على صندوق الأحرف في المطبعة، ينضّدها غير ملتفتٍ إلى وراء رغم سماعه مكلّمي يقول لي: "هذا الشاعر أسعد سابا".

وفي جلسات لاحقة ضمَّتني وشلَّةً من قارضي الشعر باللغة المحكيّة كان هو أحدهم رأيت سيماءه معبِّرةً بوضوح عمّا يعتلج في صدره: نقمة على حياة تضعه، عقلاً ومواهب، في مصاف النخبة، مع وضعٍ اجتماعيّ، وقلّة في ذات اليد، ينحدران به إلى المستويات الدنيا.

كان التجهّم باديًا على وجهه بصورة دائمة، بل قل إنّ الجهومة كانت من صلب تكوين ملامحه بحيث إذا زالت عنها لم يعدْ هو أسعد سابا.

وطال الزمن من بعد دون لقاءات وأنا حاملٌ عنه الفكرة التي ذكرت، إلى أن أطلعني الصديق الشاعر جوزف أبي ضاهر على فكاهات زجليّة أسعديّة عجبت معها لهذا العَبوس، الذي ما رأيته يومًا منفرج الأسارير، كيف يغدو في الشعر مَرِحًا إلى هذا الحدّ، فرحت أقول في نفسي: "يا للإنسان.. كم هو مجمع تناقضات**!**".

أمّا عن شعره فمطالعاتي الأولى له أوحت لي بأنّه كلاسيكيّ بهيكليّة قصيدته وعموديّتها وصلابة مبناها، ممّا جعلني أعتبره صنوًا لوليم صعب وأضرابه في البناء الشعريّ المرصوص المتيـــن، وأنفي عنه الغنائيّة التي حصرتهـــا، في بعض

مقالاتي، بشعراء من مثل إميل مبارك ومارون كرم وميشال طعمه، ممّا جعل مارون كرم نفسه يقول لي متواضعًا إنّه مدين بكثير من لونه الشعريّ الغنائيّ إلى أسعد سابا الذي هو "رائد الغنائيّة في الشعر اللبناني".

لكنَّ فكرتي الأولى عنه لم تكن خطأً بالنسبة إلى مرحلة معيَّنة من مراحل أسعد سابا الشعريّة. فالغنائيّة عنده جاءت ثمرة تطور، إذ لم يكن في أوائله شاعرًا غنائيًا. إنّ مَن يقرأ:

نحنا أهـل لبنـان شو عا بالنـا؟ — سرّ الوحي هونيـك فـوق تلالنـا

يا أهل الجبل أفضل نموت ولا يروح — شحفـة حجر من صخـر إستقلالنـا

مَن يقرأ ذلك لا بدَّ واضعٌ أسعد سابا في إطار الكلاسيكيِّين، لا في إطار شعراء مثل إميل مبارك يُنشدون:

ضيعتنا غامـرها النـور، — مشـروره عـا راس التـل

مدخلهـا درج زهـور، — بتشـوف جـل بضهر الجـل

بحـواضا ورد ومنتـور، — بتدحكلـك لـمِّن بتطـل

وبيـدوزن صوتـو العصفـور — عـا شـلاّل موِيِّتنـا

ولعلّ تجربةً عاطفيّة مرَّ بها أسعد سابا بعد تجاوزه حدَّ الصِّبا ومرحلة العزوبة كانت في أساس الرقّة التي طرأت على شعره بعد أن كان هذا الشعر مقدودًا من صخور الجبل الذي أحبَّه أسعد وخصَّه بتلك الوطنيّات ذات الطابع الكلاسيكيّ دون تجديد. وهي كانت أكثر من تجربة؛ كانت مغامرةً بدأت مراسلاتٍ شعريّة متبادَلة وانتهت قصّة حب جنت أخيرًا على صاحبها وصاحبتها وانقلب الحب نشر غسيلٍ على السطوح، وردّات فعلٍ سلبيّة عائليًا ومجتمعيًا.. في بيئة لا تتقبّل مثل ذلك.

إلاّ أنّ الرابح من هذا التورّط كان ذلك التحوّل عند أسعد سابا من "العنتريّة" الشعريّة إلى تلك النعومة البالغة التي لم تُقتصر على غزليّاته بل تعدَّتها حتّى إلى

الوطنيّات، وإلى شعره الريفيّ الذي يتكلّم فيه عن الشتي والتلج والموقده والمحدله والمعصره والمشحره والتنّور والطاحون والدبكه والمغزال والبيت المهجور، وإلى شعره الحنون في أبيه وأمّه، وغير ذلك من المواضيع التي تناولها بعد تلك الصدمة التي نقلته من حالٍ إلى حال.

أسعد سابا، في جميع ألوان شعره، كان شاعرًا حقًا لا غبار على صدق شاعريّته. فقد نشأ في أجواء الزجل، في بلدة كلّ فرد من أبنائها "قوّال" حسب التسمية المحليّة لهذا النوع من الشعراء، يرسل الواحد منهم القرّادة والمعنّى كما يتكلّم ويتحدّث، فليس بينهم شاعر وغير شاعر. إنّها غوسطا التي أنبتت أحد طلائع الشعر الزجليّ في لبنان سليم سرابيّون، ثمّ "القوّال" المعروف في محيطه يوسف فرنسيس البرّي، والشاعرَين الأخوَين حنّا وأديب محاسب، أوّلهما له شعر تأمُّلي عميق، والثاني له عدّة مجموعات شعريّة راقية، وصولاً إلى شاعر من شعراء الجوقات الزجليّة.. الكوّى في مهنته واكيم سعادة، وإلى النجّار فريد بلاّن، والعطّار، حامل الكشّة، أنطون معوّض، "أبو فرّوس"، والسائق جوزف الخويري، والشرطي البلدي إميل باسيل، وحنّا سابا، نسيب أسعد وقبضاي القباضايات في لبنان، ونجله أنطوان، والحدّاء الندّاب قزحيّا فرح قزيلي ونجله حنّا، وإذا استمرّ تعدادنا غطت السلسلة كل الغوسطاويِّين.

غوسطا، وهذه حالها، كان لا بدَّ أن يبرز واحد من شعرائها الزجليِّين يتعدّى النطاق المحلّي في قيمته وشهرته إلى الصعيد اللبنانيّ الواسع، فكان هذا الشاعر أسعد سابا. وغوسطا التي مثَّل فيها شارل قرم الأرستقراطيّة الشعريّة.. مثَّل أسعد سابا المستوى الشعبيّ في شعرها. وفي الحالَين كانت غوسطا شاعرة؛ فالبساطة في الشعر أخت الرفعـــة، تلك في فطريّتها وعفويّتهـــا، وهذه في دسامة مادّتها وعمقها

وعلوّ لهجتها، ومن هنا ينتصب أسعد سابا مقابل الشاعر العالميّ شارل قرم وينظر في وجهه غير هيَّاب.

الياس النجّار.. هذا الفقير باختياره

كلمة المؤلِّف، ممثّلاً نقابة المحرّرين، في ذكرى الشاعر الياس النجّار بدعوة من مجلّة "كسروان" – القصر البلدي – زوق مكايل – ٢٢ حزيران ١٩٨٦؛ نُشرت في جريدة "الأنوار" تحت عنوان "حيث الشعر موزَّع بالمجان – إلياس النجّار زين المناسبات" – السنة ٣٧ – العدد ١٣٠٨٣ – الخميس ٢٥ أيلول ١٩٩٧.

في عصرنا وُلد وعاش نتيجةَ خطإٍ في التوقيت. فهو من زمرة الشعراء الجوّالين، الهائمين على وجوههم في العصور السالفة، حاملي القيثارة والحنجرة الرخيمة يطوفون بهما في الدروب، مع الفارق أنّ السماع هنا موزَّع بالمجان.

هذا الفقير باختياره، وقد أبى للشعر أن يُقال تكسُّبًا، لم يقبل حِرفةً يُتقنها أن تكون للارتزاق، فجعل مهارته اليدويّة في إصلاح الأعطال في خدمة أصحاب الأشغال، وربّات البيوت، دون مقابل، ثمّ هو يعود فيخرّب ما سوّاه إذا رأى يدًا تمتدُّ إليه بفلس.

لم يحتج المال في حياته ليسعى إليه، وقد اكتفى من الملبس بما هو على جسده دون تبديل، أمّا القوت وكأس الشراب فعلى همَّة المحظوظين باستضافته وهو "المُفْضِل" عليهم إذا قبل الدعوة وزان بمحضره البيت.

قضى عمره بلا مأوًى إذا عنَينا بذلك سقفًا يخصُّه دون سواه، وعاش وكل البيوت بيوته إذا علمنا أنّ الناس كانوا يتسابقون عليه، وأنّ ليالي الأُنس كانت حيث يحلّ ويختار مكانًا للمبيت.

ومَن الذي يتذمَّر من نزوله عليه وهو الخفيف الظلّ على مَن يرحِّب به في داره، ينام أمام الباب أو على المصطبة أو السطَيحة، ويأبى غلوًّا في تكريمه بإفراد غرفةٍ له وسرير، فينسحب غير عائدٍ إلى المكان إذا لمس طابعًا "رسميًا" في استقباله.

ومَن ذا الذي يتأفَّف من قصعةٍ يقدّمها إليه وكوب وهو الزاهد في حطام الدنيا وخصوصًا في مأكلها: البُلغة عنده هي الشبع، وما زاد عن سدّ الرمق فهو التخمة بعينها.

وقد عبَّر عن احتقاره لمتاع الأرض بتصرّفاتٍ يستغربها مَن لا يفهمها. فهو قد يرفس ما يصادف أمامه أو يُشعل ما هو قابل للاحتراق، وقد يقذف شيئًا في يده كمَن يرمي حجرًا يريد إيصاله إلى أبعد مدًى مستطاع.

الحفلات المنبريّة التي أقامها، وحدها من بين الحفلات المماثلة، لم يكن لها رسم دخول. فالاستمتاع بصوت الياس النجّار وطرائفه الشعريّة حق من حقوق الإنسان كشرب الماء واستنشاق الهواء، هذا يومَ لم يكن الماء بعد سلعةً تباع بالزجاجة أو تصل البيت لقاء بدل اشتراك.

أبصر النور في بيئة ذات طبيعةٍ شعريّة، فطُبع على سليقةٍ فنيّة ندَرَ مثيلها. كلامه العاديّ كان شعرًا، وشعره كان يأتيه كما تأتينا عبارات حديثٍ نتبادله أو أفكارٍ تخطر لنا في الذهن.

في أوّل عهده كان صدره يمور بالشعر وإنّما تنقصه أداة التعبير التي تُكتسب بالمراس، فأحسَّ أنّ في صدره شلاّلاً لا يستطيع أن يُشرك غيره بالنهل من مَعينه. ولمّا استقام له الأداء صرنا نجد الصورة عنده موفّاةً حقّها كلّ الإيفاء، ومنقولةً بصميمها من مهدها في مخيّلة الشاعر إلى مصبِّها في روع القارئ أو السامع.

إبن ثمانٍ أو تسع سنوات كتب أوّل قصيدة بريشة القصب المغموسة بحبر الدواة، معتذرًا فيها عن قِصَر باعه وهو الناشئ، ومنهيًا إيّاها بخاتمةٍ تَقَويّةٍ متأثِّرًا بالأجواء

الدينيّة الخاشعة التي نشا في أحضانها. ومع ذلك فعندما أودعه والده الدير ليصبح راهبًا استُدعي بعد مدّةٍ وجيزةٍ لأخذ ابنه الذي يكاد يُفسد زملاءه المبتدئين. والإفساد هذا ما كان إلاّ اهتزاز الشاعر أمام ملاحة وجهٍ أو رشاقة قامة، وإعرابه على مسمع رفاقه عن نشوة هذا الإعجاب.

وإحساسه الشاعريّ بسطوة الجمال عليه فتَّق لديه القدرة على التعبير، فإذا غزليّاته على دفقٍ ميسور وقد زالت من وجهه العقبات، خلافًا لقصائده المستقاة مواضيعها من الأسفار الدينيّة التي كان هو نفسه، كما ذكرنا، يعتذر فيها عمّا يعتورها من ضعف.

لكنّه، عندما امتلك العدَّة الكاملة للشعر من ألفاظٍ وبناء، نتيجةَ النضج والتطوُّر، دانت له كل المواضيع، ووُطِّئت له كلّ مجالات القول، فأصبحت قصيدته مطواعةً لكل ما يريد تضمينها إيّاه، وأصبح، في الندوات المتعدّدة الأصوات، وهجًا كاسفًا لمَن حوله، إذ أنّ حريّة التحرّك في المجال الشعريّ أصبحت مطلَقَةً لديه، يتصرّف براحة تامّة كيف شاء، حتّى أنّه نظم قصيدة في تهنئة البطريرك خريش لدى انتخابه ليس لها من مواصفات الشعر الشعبيّ غير لغتها العاميّة، أمّا وزنها ولحنها فعلى وزن ولحن تراتيل الإفراميّات التي تُنشد في الكنائس بالسريانيّة أو بالعربيّة الفصحى.

كذلك نظم الشعر اللبنانيّ على طريقة الحداء، وهو لون لم يطرقه شعراء الزجل كثيرًا، وما نعرفه من "حَدْوٍ" كما يسمّى في قرانا موروث من القديم غفلاً من أسماء قائليه.

هذا هو الياس النجّار، الذي وزَّع الشعر على الناس كما يوزِّع ذوو السخاء الهبات، فلم يغبْ عن عرسٍ أو مأتمٍ أو حفلة عماد في الأوساط التي يعرفها، وعندما كانت ترسَل "المـــراسيل" في طلبه ليُنشد في مناسبة من المناسبات كان الباحثون عنـــه لا

يعثرون عليه، ولكنّهم عندما يعودون من حيث أتوا خائبين يجدونه وقد وصل من تلقائه إلى حيث المناسبة تُقام.

أمّا تعفُّفه عند المغنم، حسب قول سلفه عنترة، فلم يقتصر فيه على بسطاء القوم، والعاديِّين من الناس، بل جسَّد بالفعل قول أمين نخله:

كم في الملوك معصَّبٍ أغــرى فمي وأبَيــت، إنِّي بالقــــريض معصَّبُ

إذ انّ عاهل الأردن، وقد أُعجبَ بتفنُّن النجّار وارتجاله، نفحه بهبة ملكيّة سخيَّة، فما كان من الشاعر إلاّ أن أجاب الملك على بادرته بقوله:
"عطيَّة الملوك لا تُرَدُّ، ولكن لتسمح لي جلالتكم بأن أجيّرها إلى الجيش الأردنيّ".

لباقةٌ وكِبَر لا يعادلهما إلاّ سموّ نفسه الشاعرة؛ فليس كثيرًا عليه تكريم ذكراه اليوم، ولا عجب في أن تتنادى المؤسَّسات الثقافيّة والإعلاميّة إلى المشاركة في هذا التكريم، وبينها نقابة المحرِّرين التي لي شرف تمثيلها، فإنَّنا جميعًا في موقف اعترافٍ بموهبةٍ فذَّة إذا عُرفت في حياة صاحبها ضمن دائرة محدودة فحقُّها علينا أن نعرّف بها المجتمع الواسع وكلّ ذي ذائقة فنيّة يخشع في حرم الشعر.

مع خليل قرداحي "إلى أين؟"

أُلقيت في احتفال تكريمي للشاعر أُقيم في صالون كنيسة مار جرجس في مسقط رأسه فيطرون.

منذ عشرين عامًا بالتمام أطلق خليل قرداحي سؤاله المفجع: "لوَين؟" وأجاب بنفسه عليه:

من العمــر قلّي شــو بعــد باقــي؟ هالعمــر رايــح والشمس عا شوار
بكـــــرا أنا وهالليــــل ورفـــــاقي ورمـــــاد قلبي والجمـــــر والنـــار
راح ينطفـــــوا بيميّـــــة الساقـــي ويغبّنـــــا هالمـــــارد الجبّـــار

أجل، نستطيع في كلّ حين أن نطرح السؤال: "إلى أين؟" ونجيب عليه إجابات مرحليّة: إلى المستقبل، إلى الشهرة، إلى الغنى والمجد، أمّا الإجابة النهائيّة، التي تشير إلى المحطّة الأخيرة في الرحلة، فهي: إلى أحضان المارد الجبّار، الذي "يغبُّنا" جميعًا.. وما أوفاه من تعبير، إلى تلك الهوة الوسيعة التي لم تضق جنباتها بالوافدين وهم يؤمّونها من عهد آدم، وليست مرشّحة لأن تمتلئ وتكتفي في يوم من الأيّام.

من هذه الحقيقة الساطعة، التي، على بداهتها، لم يعتبر بها إنسان، فظلّ هذا السائر العابر يعمل وكأنّه يعيش أبدًا لا راحلاً في الغد، من هذه الحقيقة يأخذ خليل العبرة ويصفع بها مَن خُتم على عينَيه وقلبه فلم يُبصر ولم يعِ إلاّ دقيقته الحاضرة غافلاً عمّا سوف يليها، فيقول له:

ما في حــدا يا نـــــاس باقي هون، لفــــوق السما مـــا في نجـــم عـــلاّ
مين فـــــلّ وعـــاد رجع عالكون؟، مجنـــــون يَـــل بـــدّو الـــدني كـــلاّ

مـــن هـــون بكـــرا بـــدّك تسافـــر، مش إنت سيّـــــد، ربّنـــا سيـــــدك
حاجـــي تجمّـــــع كفـــر يا كافـــر، تفحش وتحفــــــر قبـــــــرك بإيدك
منّك خطايـــا الكـــون عـــم بتفوح، يمكن نـــدِم يَـــــل عالدنـــي ودّاك
شَحط من هالكــــــون راح بتــــروح بسّ الـــــــدني ما تعود بدّا يـــــاك

ويسيطر هذا الهاجس على الشاعر، هاجس الرحيل العاجل، وبالتالي عبثيّة الشهوة النازعة إلى حطام هذه الأرض، فنسمعه في كلمات تنهال أيضًا صفعات على وجوه أولئك الفاغرين أفواههم يريدون أن يعبّوا من كأس هذه الدنيا دون ارتواء:

يَل مش غني بالروح هيدا مش غني ولو كان عندو قصور بتطال السحاب
شلاح الدني خلفك، ما تغرق بالعذاب، مين عا ها لأرض ضلّ وما فني؟
ما تنوح، وما تنعي متل هاك الغراب، حاج شايف هالدني أكل وشراب
هَل ما شِبِع من كلّ خيرات الدني لمّن بيموت بتشبعو كمشة تراب

وتقفر البيوت من سكّانها، إذ لا يبقى وضع على حال؛ فالمسكن الذي كان يغزل ثيابه من الغيمة التي تجاوره وهو ضائع في تهاديه بين المدى والسماء أصبح اليوم واقفًا وقفة انتظار لمَن سوف لن يأتي من أحبابه وروّاده:

كـــــان عنّـــا بيت مقفي بهالضبـــاب متل اللـــي واقـــف شارد وناطـــر حدا
صرت وحـــــدك لا رفاق ولا حباب ولا عاد ساكن فيك غير صوت الصدى

وأين سرت في مطالعتك مجموعات خليل قرداحي الشعريّة، وهي إلى الآن تنوف على العشر، تجده، مهما تناول من مواضيع، يعود الفينة بعد الفينة إلى هذه الفكرة المستقرّة في ذهنه، فكرة الزهد بالدنيا ما دامت صائرة إلى زوال:

ليش يا هالنـــــــاس هيك مكبّشيـــن بيهالدنـــــي، يا زغـــار جوّا تيابكن؟
ما بشوفكن يا نـــــاس إلا راكديـــن تا تعبّـــوا بطونكــــن وجيابكـــن
مهما أكلتـــوا راح تضلّوا جايعين، لتـــــاني دِني مش حاسبين حسابكن

مش راح تضلّوا هون، بكرا رايحين، يا ناكـــــرين الـــــــرب يلّي جابكن
شو بكن عـــــم تبطروا؟ شو ناسيين؟ لْوَيـــــن بدكن تهربـــوا يا معتّرين؟
جايي يدقّ المـــــوت بكرا بوابكن

إنّه يروح ويغدو في شعره إلى الحب، والوطنيّة، والذكريات وغيرها.. ويعود بين حين وآخر إلى هشاشة ما نتشوّق إلى حيازته وامتلاكه ممّا نحسبه متعًا وخيرات ومغريات بينما كلّ هذا سيبقى في مكانه ولن يرافقنا في مسيرتنا التي لا تتوقّف. بلى، ستتوقّف ونحطّ الرحال، ولكن حيث لا يعود بوسعنا أن نشتهي ولا أن نستمتع بخيرات ومغريات:

مــــــال الدنـي بيضلّ باقي بهالدنـي، ويلّـي بيروحوا ما بقا راح يرجعوا
قلّــــــو لهاللي كلّ همّو يصير غنـي غير النعش عالقبــــر مش آخد معو

ويقف الخليل على عتبة الهوة الكبرى صائحًا:

راح يخلصوا القنديـــــل زيتاتـــــو، والضوّ نتــف ونتــف عـــم يلُفق
والقلـــــب، صاروا القلب دقّاتـــــو عـــم يرجفـــوا.. وبالكاد عم يخفُق

صرنا بآخــــر عمرنـــا عا شوار، مرقـــــــوا سنين العمر ما درينـــا
ولا في حطب عنّـــــا بقـــا ولا نار والتلـــــج عـــــم يغـــزل ويطفينا
يا عمـــــر رحت نهار خلف نهـــار ما كـــــان، دخلـــك، فيـــك تنسينا
ولَيـــــدات عم يتشيطنوا بها الدار، بالحــــــب والأحـــــــلام تلهينـــا؟

يا هالعمــــــــــــر، يا زورق ومحتار ضايــــــع ما بين اليمّ والمينــــــــا
وتا نوقّفك يـــــا عمـــــر ما فينا
وتا نفهمــــــــك، ما منفهم الأسرار، متــــــل الحكايـــــه عالدني جينـــــا
بلبل ما لحّــق غــطّ عاد وطار

خليل قرداحي.. نظر إلى الدنيا واستنشق نسيمها، فلم يرَ لونًا في تلك ولم يشمَّ عبيرًا في هذا. ونظر إلى أهلها، فكان ما ان يرى واحدًا منهم حتّى يغيب طيفه عن بصره. فزهد في دنياه، وجمع في بيت واحد من شعره كل فلسفة الزهد عند أبي العلاء وأبي العتاهية وابن الفارض قائلاً:

لا عطر فيكي يا دِني ولا لـــــــــون، وشو بقي من هَل إجوا عالكــــــون؟

فيا خليل، عشتَ في عسرٍ، ونحن نعرف ذلك، فتحدَّيتَه وظلَّت نفسكَ تطاول الجوزاء رفعةً وإباء. وجانبتك العافية حينًا، فتغلَّبتَ على اعتكارها بعزم روحكَ لا بعلاجٍ ودواء. واشتعلتَ بالحب: حب الحبيبة، وحب الوطن، فانتعش قلبك بالعاطفتَين. فلماذا تركتَ لهيبه يخمد حتى بهت في عينَيك اللون وعصي الشذا على شميمك؟! ألا فانهض من تشاؤمك إلى زهو الحياة كما نهضتَ من الفراش، ومن مصاعب العيش، وعد إلى غنائك الطروب، فالبلابل في انتظار شدوكَ، والدَّوح، وأزهار الربيع.

"عيون الخضر" والنفس الخضراء

أُلقيت بدعوة من "رابطة خرّيجي معهد الرسل" – جونية في قاعة محاضرات المعهد، ونُشرت من بعد في جريدة "البيرق".

ولَجَ خليل قرداحي باب الحب تحت شعار عدم الاكتفاء، فهو شرِه إلى اللحم البشريّ بمقدار عزوفه عن الطعام والشراب:

ما شبعـــت بوسات من تمّـــك، تمّـــك أكلتـــو وبعدني جيعـــان

هذا المعنى يتردَّد لديه في ديوانه الجديد "عيون الخضر" حتّى لينتظمه من أوّله إلى آخره. تصادف فيه مرّةً:

لا شبِـــع قلبي ولا قلبي انتـــلا من الحـــبّ وليالي الهوى والترغلي

وتقلب صفحةً أو صفحات، فيطالعك بقوله:

ان مـــرَّه شبع ياتون من أكل الوقيـــد يمكن شفافي من شفافِـــك يشبعوا

أو:

قدَّيش صار لي بسهر وبعشق بنـــات وبعدو لحـــدّ اليوم قلبي ما ارتـــوى

وتكرّ الأبيات على هذا النسق معبّرةً عن شهيَّته التي لا تُطفأ غلَّتها:

– ما بشبع من شفافِـــك ولا بكتفـــي ومحبّتك جــــوّات قلبي مخبّيـــا

– والكاس خلف الكاس عـــم بكرع ولحـــدّ هلّق بعدني عطشـــان

وإذا هو أعلن في غفلة من نفسه أنّه سيُطلق العنان لقلبه حتّى الشبع:

حبّ، يا قلبي، الشقـــر، حبّ السمر، من الحبّ راح خلّي شفافَك يشبعـــوا

فسرعان ما يعود ويُصدر "تكذيبًا" لقوله هذا.. صائحًا:

عندي شفــاف ان بوَّسوا كلّ البنات، كلّ السمر والشقر، ما راح يشبعــوا

وعبثًا يقال له، على لسان إحداهنّ، إنّه تعدّى الموسم، وإنّ الزمن غدّار، فهو يجيبها حالاً:

لولا كبرنـــــــا قلوبنا بعـــــدُن ولاد وبعـــــدا بتجرح قلبنا غناني القصب

ما تخافي، الجمـــــر لاطي بالرماد، بترجع تهبّ النار من عــود الحطب

وما أشبهه هنا بصلاح لبكي في نَفْيه التلازم بين الهوى والعمر:

لا تقُـــــــل شابَ أو تخطّى الشبابا، لم يــــــزل يرتدي الهـــوى جلبابا

وما أشبهه أيضًا بذاك المكلَّل بالخمسين، بدويّ الجبل، حين سألته إحداهنَّ أيضًا عن فعل نصف القرن بطاقته وعزيمته.. فأجابها:

أتسألين عن الخمسين ما فعـــــلت؟، يَبلى الشبــــــاب ولا تبلى سجايــاه

في القلب كنــــز شباب لا نفاد له، يعطي ويـــــزداد ما ازدادت عطاياه

يبقى الشباب نــديًّا في شمائلـــــه، فلم يشب قلبـــــه إن شابَ فَــوداه

وكما الكأس تستتبع الكأس فالرشفة من مقلة الحبيب جالبة لأخواتها:

كلّ ما بـــــوّست عينيـــــــــكِ كل ما لعينيــــــكِ بضلّني مشتــاق

وهنا يتشابه مع بيت "البدويّ" القائل:

نغــــــبٌ منه بلا رفقٍ ويُظمؤنــا، فنحن أصدى إليه ما ارتشفنــــــــــاه

وتعرف هي خطورة ومحاذير التساهل معه وإعطائه ريقًا حلوًا، فتقول له:

خايفي إن شي يوم دوَّقتــــــك عسل بتصير كل ما شفتني بدَّك تـــــــدوق

وقد راح، على مثال أبي نوّاس، يداوي بالتي كانت هي الداء، مطفئًا الجمر بالجمر وبالنار لا بما يبرّد له قلبًا، كما راح يلتمس في أمثالنا الشعبيّة ما يبرّر استرساله في العبّ من مناهله دون ارتواء، فقال لتلك التي حاولت وضع حدٍّ له ودفعه عنها:

يلاّ اتركيني بوّس وإشبع، حاجي تعدّي قداح عالسكران

والمتزمّتة منهنّ، الضنينة بخيراتها، ليست لترتفع في عينَيه باسم العفّة والشرف؛ إنّها كالشجرة التي لا تعطي ثمارًا.. يجب أن تُقطع وتُلقى في النار: "شو نفع ورده ما بتعطي قمار؟" يقول، و"شو نفع جرَّه فاضيه، ما قدرت ولا قلب تكسرلو عطش؟".

أمّا أن يثوب إلى رشده ويَلقى وازعًا من نفسه يردعه عن التمادي في الغواية فأمر لا يبدو لديه في الحسبان:

انكّنك خطيّه يا هوى راح ضلّني كلّ العمر خاطي

تصميم مُسْبَق لا أظنُّ واحدًا من أهل المجون أضمر عليه: فالكلّ، في مثل هذه الحال، يحتسب يومًا يسعى فيه إلى ربّه مستغفرًا وملتمسًا عفوه وصفحه، وهو ما مثّله ذلك الشاعر الملقَّب بالبوهيميّ الكبير مصطفى وهبي التلّ، الذي اغتسل من أدران ماضيه بقصيدة زهديّة دعاها "توبة"، ثمّ ما عتَّم أن أَتبعها بـ"توبة عن التوبة"، قصيدة تبرّأ فيها من توبته معاهدًا الرجس والضلالة على عدم التنكّر لهما بعد اليوم.

أمّا خليل قرداحي فلم يُرِد إعطاء وعدٍ لا يستطيع الوفاء به، وهنا تكمن له فضيلة على الأقلّ هي فضيلة الصدق مع نفسه والناس.

وعلى كلّ حال فهذا الذي قاله الخليل ليس بعيدًا عن قول الشاعر العربيّ:

إذا كان ذنبي أنَّ حبَّكِ قاتلي فكلُّ ليالي العاشقين ذنوب

ذلك أنّه بمقدار ما لدى شاعرنا من ابتكارات حلوة، ومعانٍ مولَّدة، بمقدار ما تواردت الأفكار بينه وبين سابقيه، وأشدّد على أنّه مجرَّد توارد أفكار، لأنّ الخليل ليس وسيع الاطلاّع على فصيح الشعر.

فقوله:

والحرير الناعـــــم، وأغلى الحرير، شو بخاف عا نعومة بياضِك يجرحِك

ألا يلتقي مع البيت القائل:

خطـــــرات النسيم تجـــــــرح خدَّيه ولمس الحـــــــرير يُدْمي بنانــــــه؟

والبيت التالي:

كتبلي عــــا شفافَـــــــك شي مرَّه شي حكايــــــه مجنونـــه حمــــرا
وتمَّك يكتبنـــــي ويمحيني؟

ألا يعيدنا بالذكرى إلى قول الأخطل الصغير:

يبكي ويضحك لا حـــــزنًا ولا فرحا كعاشقٍ خطَّ سطرًا في الهوى ومحا؟

أمّا قوله: "بالكاد جايي عالدني مشوار" فلا شكّ بأنّه مستوحي من قول سعيد عقل في قصيدته المعروفة: "مشوار جينا عالدني، مشوار"، فهي قصيدة "باللبناني" يعرفها خليل وليس تلاقيه معها من نوع توارد الخواطر.

وقوله:

بكرا ان هربتِ من طرف عيني الشمال راح تكمشِك برموشها عيني اليميـــــن

لا بدَّ أنّه اقتباس من بيت خليل روكز:

نسمه طريّـــه سارحـــه بالليــــــل، من غصن تفلــــت غصن يكمشهـــا

فالكمش، لدى الخليلَين، ليس بأداته الأصليّة أي باليد، وقد حلَّت الرموش عند خليلنا محلَّ الغصون عند الخليل الراحل.

إلاّ أنّ خليل قرداحي، ولو كان بينه وبين بعضهم مشاركات، يظلّ له ميسمه الخاصّ، وطابعه ولونه، ويظلّ له تعبيره الشخصيّ وطريقة أدائه، وهنا تكمن أصالته، ويكمن إبداعه.

نديم الأشقر وديوانه "الخطايا"

أُلقيت في احتفال أقامته "فرقة ساحل علما الفنيّة" يوم ٢٤ نيسان ١٩٩٨ في "القاعة الزرقاء" بمدرسة "السيّدة" التابعة لراهبات العائلة المقدّسة المارونيّات في ساحل علما، ونُشرت على الأثر، في مجلّة "فرقة ساحل علما الفنيّة" - عدد نوّار ١٩٩٨.

لم يتدرّج نديم الأشقر تدرّجًا من عضويّة جوقة زجليّة إلى رئاسة الجوقة في ما بعد.. إثر تمرُّس ومران طويلَين، بل بدأ كبيرًا منذ البدء، في غير حاجة إلى المرور بمراحل اختباريّة وتمرينيّة، فأسَّس جوقته بنفسه، وسُلِّم له برئاستها منذ اللحظة الأولى.

وهناك شهادة بحقّه من كبير في عالم الصحافة هو الأستاذ فاضل سعيد عقل، الذي كتب، في عدد "نهار الرياضة والتسلية" الصادر يوم الأحد في الخامس والعشرين من حزيران ١٩٧٢، مقالاً علَّق فيه على المباراة الزجليّة التي جرت في "المدينة الرياضيّة" ببيروت في حينه وضمَّت معظم كواكب الشعر الزجليّ اللبنانيّ في ذلك الوقت، فجاء في مقاله هذا ما يلي: "من المأنوس والمستحَبّ الاستعانة بعد اليوم، في الحفلات المقبلة، بعناصر تتمتّع بالصوت الجميل، وروح النكتة، والشباب الغضّ، وهذا متوافر في عناصر مثل الشعراء رفعت مبارك، وجان رعد، ونديم الأشقر (رئيس فرقة "حسّون الساحل")، وأحمد السيّد (رئيس "جوقة لبنان")».

لكنَّ نديم الأشقر لم يقتصر على شعر منبريّ يرسله خلال حفلات جوقته، بل كان له شعر خرج فيه عن الخط التقليديّ في شعر الزجل ليلتقي مع حركة التطوير التي بدأ الزجل معها يكتسب صفة الشعر الحق، موازيًا شعر الفصحى في تناوله

المواضيع الرفيعة والعميقة، حيث كان في السابق ينطق بلسان العامّة من الناس، معبّرًا عن تفكير الطبقة الشعبيّة وروحها دون أن يتعدّى ذلك، هذه الحركة التجديديّة التي يقول عنها الشاعر جورج غانم، في كتابه "شعراء وآراء"، إنّها رفعت الزجل من مرتبة "القول" إلى مرتبة الشعر، والزجّال من مرتبة "القوّال" إلى مرتبة الشاعر. مثل هذا الانتقال الارتقائي نراه واضحًا في ديوان "الخطايا" للشاعر نديم الأشقر. فالشعر فيه تأمُّلي يغوص على قضايا الكون، وأسرار الخَلق، ممعنًا النظر في واقع الخير والشرّ، وواقع الشقاء والعذاب في العالم، ومتسائلاً كيف يحقّ العقاب على مَن يسلك سلوكه في الحياة بقدَرٍ مقدور، وقضاءٍ مكتوب، كما يبدي استغرابه لما يصيب الأناس الطيّبين من ويلات فيما فاعلو الإثم (السبعة وذمَّتها) ناجون من كلّ حساب! ولعلّ القارئ يلمس هنا تناقضًا ما بين سؤالَيه الأوّل والثاني، فبينما هو لا يرى جُناحًا على فاعل الشرّ لأنّ الدنيا حقل مخصّص للشرور.. إذا به يستغرب أن يصيب البلاء "أهل الحلال"، كما دعاهم، فيما أهل الأذى يَخْلصون من كلّ ضرّ:

يا هل تـــرى أصل الـــدني بحسابها   من المبتدا أهل الشرور مخصّصو؟

طيّـــب وكيف وصّيتـــك بكتابهـــا   بتدين فيها المجـــــرم وبتقاصصو؟!

ثمّ يعود فيقول:

وأهل الحـــــــلال بتبتلي بخرابهـــا   وأهل الأزيي من الضرر بيخلّصوا؟!

وهذا البيت الأخير له مثيل أيضًا في قول الشاعر:

دخلك يا ربّي وليش بيعيش القبيـــــح   وكل البيكون مليح مكتبلو الشقـــــا؟!

وهو قد نظم "سفر التكوين" شعرًا، فقصَّ علينا حكاية الخَلق بأسلوب جميل، مطعّمًا إيّاها بخياله الشعريّ دون أن يزيد عليها ما ليس في الموروث الديني، فجاءت ملحمة شعريّة باللغة المحكيّة توازي مقابلها في الفصحى: ملحمة "سأم" للشاعر صلاح لبكي التي تناولت الموضوع نفسه وإنّما انطلاقًا من وجود آدم في الفردوس

الأرضي شاكيًا وحدته وسأمه لربّه حتى استجاب له بخَلق حواء، بحيث لم يأتِ في هذه الملحمة ذكر خَلق الأكوان والموجودات إلاّ في سياق حديث الله مع ذاته بعد شكاية آدم، مراجعًا ما فعل من البداية حتى إبداعه مَن هو على صورته كمثاله.

وفي رواية نديم الأشقر لتسلسل ظهور الخليقة على يد باريها جعل نظر الخالق ينعطف صدفةً نحو بقعة من الأرض تجلَّت فيها عنايته بامتياز نسبةً إلى غيرها.. فشوَّه العباد فعل الصانع العظيم. هذه البقعة هي لبنان، والصورة التي رسمها له الشاعر هي صورته في حاضره المزري، الذي ذهب بكلّ ما اكتنز من جمال عبر العصور:

وصدفي وقع نظرو[1] على مَرْبع نضير بالهيمنـي جـرم العبـاد مبهدلو

مشوَّه، معتَّـر، عايش الجوّ المريـر من بعـد مـا كان الجمـال مكلَّلو

حنّ قلبـو وقـام يسأل هالزغيـر: "شو الإسم؟، واعطيني الخبر من أوَّلو"

قلّو: "أنا لبنـان، هالعبـد الفقيـر، تقبـر حياتي شو بعد فيّي حلـو؟"

وبدءًا من هذه الأبيات راحت حكاية الخَلق تأخذ منحًى آخر هو وصف الواقع اللبناني منذ أن هبَّت عليه رياح الحرب الأهليّة الأخيرة إلى أن خلَّفت ما خلَّفته من آثارها، ممّا جعلنا نفهم أنّ الحكاية من أوّلها لم تكن إلاّ ليصل بها الشاعر إلى رسم الصورة الفاجعة للبنان اليوم، لبنان ضحيّة مطامع وشهوات مَن يُسمَّون "أهل الحضارة" بحيث جعلوا الشاعر يتمنّى لو لم يصل العلم بالإنسان إلى المستوى الذي بلغه، إذن لكان هذا الإنسان بقي على سلامة في النيّة وبساطة في القلب تنطوي على الطهر والنقاء، فالبراءة في النفس مع الجهل أفضل من ذئبيّة الطبع المغلَّفة بالعلم:

(١) نظر الخالق.

يا ريتني خلقـــــان ببــــلاد الطروش، بغمرة حياتي هون أُوعى وهون طوش
وعيش عمـــــري بفيّة سكون الشجــر فتّش على النيّه السليمـــــه بالنقــوش
وإسترجع بطهـــــر البساطــه والبَشَر شمس الوفا الصارت على تمّ الدغوش
هيك يمكـــــن بنتهـــــي بالمختصَــر من جوع أصحاب الكراسي والكروش
ولا شوف ترويـــــع الحضاره المنتشر بحيلة جنى أهــل المكاسب والقروش
وبكون مع جهلي البري محيت الضرر بنفوس ضاعت بالمطامــع والعروش
أفضل ما إني كـــون عايش مـــع بَشَر غطّوا بإسم العلم عا نيــاب الوحوش

وتمرّ هذه القصيدة الملحميّة بعد ذلك مرورًا طويلاً على الشرّ المستحكم بالناس:

بْقِيتِ شريعة هالدني موت وحيـــــاة، وكفر الشقا معشعش بحضن السيّئات

وتنتهي، بعد التعبير عن اليأس من إمكان الإصلاح في دنيا "غير البلا والشر فيها ما صفي"، بتمنٍّ أن تُقتلَع هذه الدنيا من جذورها ويبدّل بها الله عالمًا جديدًا مبنيًا على المحبّة والسلام، والنيّة الصافية، لا على الانتقام والحديد والنهار:

يـــــا ريت أصلِك من أساسو بينقبع ويرجع رشد ألله عا ألله من جديــــد
حاجي بقا بعمـــــر السنين تألّفي
ويرجـــــع رشد ألله عا ألله من جديد ويخلق بدالِك كون بوجودو سعيـــــد
لا بهدلي، لا غشّ، لا نار وحديـــد، كـــــون مبني عالمحبّـــــه والسلام
وأرض من زهــــــر وعطور مألّفي
كون مبني عالمحبّـــــــه والســلام، صافي النوايـــــا مجــرَّد من الإنتقام

ثمّ يتوجّه إلى الخالق بقوله:

لا تعدّهـــــا خساره إذا هدمت الدني، الكــــــلاّ سبع تيّـــــام قلت مكلّفـــي
لا تعدّهـــــا خساره إذا هدمت الدني، تاني دني بتصونهـــا بعيش الهنـــــي

بعَجْني جديده بالطهــــــاره مكوّني، صدق وصفا وإخلاص ومحبّه ووفا،
بجوهر وجـــــود قيامتك متكاتفي

لكنّنا نتساءل هنا لماذا القيامة من جديد بعد صلب وموت.. في دنيا كما تمنّاها الشاعر لم تقع فريسة الخطيئة وليست بالتالي بحاجة إلى تكفير عنها وفداء؟
هذه القصيدة الفلسفيّة جعلت ديوان "الخطايا" نمطًا خاصًا في الشعر العامّي، وقد جاءت، عبر سرد حكاية الخَلْق، تركّز على الشرّ المتأصّل في الطبيعة البشريّة، هذا الذي عجز الأنبياء والرسل، وعجز محو الخطيئة الأصليّة بالفداء، عن التغلّب عليه، فهو سوف يظلّ ملازمًا هذه الطبيعة إلى ما لا نهاية إذا لم يعجنها الله عجنة جديدة ويصبّها من معدنٍ جديد وفي قالب جديد.

مطوّلة شعريّة موفّقة، خاضت موضوعًا فكريًا معقّدًا واستطاعت أن تخرج منه بنجاح، ولا يشوبها من شوائب غير ما تخلّلها من ألفاظ هي من حوشيّ الكلام.. كان الأفضل أن تخلو منها قصيدة تسامت فكرتها عن المستوى العاديّ الذي هو مستوى الزجل الشائع المألوف. فالزنطرة، والكنفشة، والتفزلك، وملقّطه، والضعضعه، ومنفلّ، وتعطّ بمعنى تعبق ليست مما يجري مع روح شعرٍ محلّق عاليًا وعليه أن يظلّ قلبًا وقالبًا في مستوى تحليقه.

إلاّ أنّه، على كلّ حال، لا بدّ من تهنئة للشاعر على هذه النقلة النوعية التي حقّقها في الزجل.

جان مبارك في "رفيق الزمان"

أُلقيت في حفلة بقاعة محاضرات مدرسة "الحكمة" – جديدة المتن – احتفاءً بصدور ديوان الشاعر "رفيق الزمان"؛ ونُشرت في مجلّة "الرابطة" التي تصدرها "رابطة خرّيجي معهد الرسل" – جونيه – عدد أيّار ١٩٩٨.

كان زمن جادنا فيه الحظ إن لم يَجُدْنا الغيث كما زمان الوصل بالأندلس.

حظ واتانا بنعمة الصفاء في النفوس، والإخلاص في الصداقة، والتجرُّد عن الغاية في العلاقات.

كنّا طلاّبًا رفاقًا، يغبط أحدنا الآخر على تفوّقه ولا حسد، ويحاول مجاراته لا منافسةً بل اقتداءً بمثَله، ويفاخر بإحراز زميله قصب السبق وكأنّه هو المبرّز السابق.

وتنتهي مرحلة الدراسة ويتفرّق الشمل، فتبقى حيّةً صداقة نمت مع الطفولة والحداثة، وتبقى المحبّة المتبادَلة، والذكريات العذبة والعهد الموصول إن لم يسعف القدر بلقاء دائم كما في تلك الأيام البكر.

هكذا جادنا الحظ بنشوئنا في زمن كان ما يزال للطهارة والنقاء، ما أبعده عن يومنا لا مسافةً فقط، بل وجهًا وطابعًا حيث شاب العكر النفوس، وقذف البحر إلينا بزغله فتلقّيناه على أنّه وعي من غفلة الأمس، وتفتّح ينعى علينا عيشنا "على البركة" في الماضي، ويُحل السعي إلى المنفعة، والغرض من إقامة الصلات، محل العلاقة البريئة والمودّة الخالية ممّا في نفس يعقوب.

أجل، لقد جادنا الحظ بهذه النعمة إن لم يَجُدْنا الغيث، أو يَجُدْ أهلنا، بمالٍ حين العيش كان على "خبزنا كفاف اليوم"، ولكن لا حاجة بي إلى القول إنّ العلم، مع ذلك، كان

ميسورًا للجميع، وهذه نعمة أخرى نفتقدها الآن رويدًا، وأخشى من يوم نفتقدها فيه بالكليّة وأراه، وترونه معي، قريباً، بل وشيكًا، بل هو آذن بالحلول.
ويلتقي، في ذلك الأمس الهانئ، طالبان على مقاعد "معهد الرسل" لفتت عبارتهما النظر في الإنشاء العربيّ، مرهصةً بمستقبل، حين سائر الطلاب أوغلوا في رحاب الرياضيّات والعلوم، وتعثّرت أقلامهم لغةً أو جلّوا في الأجنبيّة دون اللغة الأم.
طالبان، في الصفوف الابتدائيّة، تماثلا موهبةً وائتلفا روحًا، فشُدَّت بينهما الأواصر. وكان معلّم العربيّة، في إحدى السنوات، شقيقًا لأحدهما، فلم ينحز يومًا لشقيقه في العلامات، بل كان يضعها بعدالة حسب الاستحقاق تبعًا لتوفّق هذا أو ذاك أكثر من الآخر في الموضوع، وكان يعتز بكليهما ولسان حاله يقول: "أولئك طلابي فجيئوني بمثلهم".
إلاّ أنّ أحدهما، مَن نكرّم اليوم، وجد من نفسه القدرة، في تلك السن الباكرة، على الخروج في ما يكتب من إطار المدرسة إلى العمل الأدبيّ الشخصيّ، فانكبّ على دراسة نقديّة لشعر أمير الشعراء شوقي وأنجزها تحت عنوان "شوقي تحت الغربال"، فجاءت أثرًا أدبيًا رصيناً كما يكتب النقّاد المختصّون، ولم يتهيّب الولد الناشئ إقدامًا على غربلة كبير من كبراء العصر وهو المعرَّض، بالمقابل، وحسب قول المثل، للوقوع في منخل مستغربي جرأته وتحقيقه هذه الوثبة قبل الأوان.
هذا الطالب هو جان مبارك، وقد انطوى، بعد تلك الطفرة الموفّقة في فتوّته، على نفسه تكثيفًا وتخميرًا عبر تجارب عرك فيها صنعة الأدب والشعر حتّى راضها وألان منها الجوانب، فلم يطلّ على الملأ إلاّ في المناسبات، مبقيًا جوهريَّ عطائه في خباء، يتوفّر عليه صقلاً وتجويدًا ويقطّره في مصفاة. وهكذا لم يقسّطه كتبًا ومجموعات متلاحقة فترةً بعد فترة، بل طلع به دفعة واحدة عاكسًا بذلك المجرى التقليديّ للأمــور، إذ جاءت "باكورته" لا في مستهلّ حياته بل تتويجًا لهذه الحياة..

وقد أصبح، وأصبحنا، في المقلب الثاني من العمر.

وهو إذا كان قد أباح لنا الآن بعض غواليه، ونشر بعض شذاه، عبر المجموعة التي أصدرها، فإن كثيرًا من درّه المكنون ما زال في الأصداف، وكثيرًا من العطر ما زال في القوارير. فالأربعمئة وخمسون من الصفحات التي نقرأ في كتابه ليس مضمونها غير نزر يسير ممّا جادت به قريحة الشاعر الدفّاق، الذي يلقي الشعر عن جانبَيه وهو سائر أو متحدّث حتى لكأنّه يتساقط من فمه تساقطًا لا قصدًا ولا إرغامًا.

أمّا عن هذا الشعر بحدّ ذاته فابتكار في الفكرة وسطوع في الصورة، وأكاد أقول إنّها ليست صورة بل هو المشهد الموصوف يأتيك وكأنّك تراه مباشرةً لا من خلال وصف.

"طرقات شاققها المشي"، فقد حفرتها الأرجل من طول جيئة عليها وذهاب.. ولم تُعَدّ إعدادًا وتمهَّد للسالكين.

"ختيار، كومة عمر عا كتافو"؛ إنّه يحمل سنيه وينوء بالحمل لشدّة تراكمها على عاتقَيه.

وإذا كان إميل مبارك يقول عن السنونوة إنّها تحسب نفسها من العائلة وذات حقّ بطاقة البيت فإنّ نسيبه جان مبارك أبدع من جهته في جعل السنونو "يصادر" قرميد بيته، والتعبير جميل وفي محلّه بما أنّ العصافير تبني أعشاشها في أملاك الغير بطريقة وضع اليد ودون استئذان.

والعسل الذي تشتار أرْيَه حسناء رائعة الجمال يعتبره جان بضاعتها رُدَّت إليها:

قـــرص العسل حيـــن شافـــك   النحـــلات غطـــوا عـــا كتافـــك

حيث شفافـــك أصـــل الشهـــــد   عتتنادوا رجعـــوا عـــا شفافـــك

وجديد تصويره للحب الذي يبادله فتاتَه أضعافًا إذا جادت عليه بقطرة منه:

حبّيني بالوقيّه حتى حبّك بالقنطار

على كون التعبير هنا جاء شعبيًا جدًا، قرويًا جدًا.

وإنّي لأظنّكم حائرين بين موهبة باكرة تجلّت في الصغر تمكّنًا من الفصحى ذهب إلى حدّ كتابة المؤلّفات فيها وبين انحياز إلى العاميّة في زمن النضج، لا بل إلى إغراق فيها حتّى لكأنّ الشاعر من صميم العامّة لا من نخبة المثقّفين. ولكن إذا أجلنا النظر في الديوان بدا لنا أنّ الشاعر لم يطلّق الفصحى طلاقًا، بل غاب عنها غيبات كان يعود منها إليها من حين إلى حين. فمن "عيدها عيد تسامى" إلى قصيدة "السنديانة"، والقصيدة البليغة التي عنوانها "من الأرز الظليل إلى ربوع النخيل"، نمرّ على عبارات شعريّة ذات أناقة وتجويد.. لا يأتي بمثلها إلاّ "المعلّمون" في صناعة الشعر العربيّ:

من للكريم إذا تفاقم داؤه وغدا النسيم لديه لفحة داء؟
صوت من الصحراء جاء مؤاسيًا، فيه اخضلال الروض للصحراء
ويد تمنّى الغيث بسطة كفّها ومشى السحاب يضمّها بثناء
نالت غواديه التراب، وَجودها بعثَ الورود لصخرة صمّاء

إنّها رائعة أخطليّة النسج، نخليّة الصياغة وشوقيّة الرصّ والبنيان.

ونعود إلى شعره بلغة الكلام المتداوَل لنجد تفنّنًا قلّ أن يؤتى بمثله. فمجنون ليلى سرق جنونه من شاعرنا، والشعر صلّى وصام على دين تلك الشقراء. وللأسف تأتينا كبوة الجواد وهو في عزّ انطلاقه، فبعد:

والسحر عمبيمتتوج عا جبينك والشعر صلّى وصام عا دينك

يطالعنا حوشيّ الكلام في "حظّي بعمري قاشعو فوفَيش".

إلاّ أنّ ذلك لا يعدو أن يكون زلّة لسان سرعان ما يستدركها بمثل هذه السحبات: "الدمعة البعينك أصلها من مدمعي"، و"بيصفرّ غصن الأرز في قلب العَلَم"، و:

أنا بيجـــــوز إنساك بزمانــــــي إذا العضرا الحنونـــي نهــار نسْيِت
وحيدا المــات بالجمعه الحزينه

جان مبارك.. مجموعة مواهب تجسّدت في إنسان نما عقلاً وروحًا بمقدار ما نَحَل جسمًا وتضاءل كمًّا. جان مبارك هو، كما وصف نفسه في مقدّمة ديوانه، ترعرع بين الوديان والبساتين، مصغيًا إلى شدو البلابل وزقزقة الحساسين وذائبًا في روعة الطبيعة، فجاء شعره بلبلاً يشدو وحسّونًا يغرّد، وشلاّلاً يدفق حتى لا يستطيع له لجمًا وإيقافًا، شاء أو لم يشأ صاحبه فهو يتابع انسكابه. والضائع من هذا الشعر، لنثره يمنة ويسرة في المجالس والمجتمعات، أكثر من محفوظه وباقيه. فليبقَ لنا هذا الشاعر ولو لم يبقَ منه كلّ الشعر، إنّ وجوده ضمين لبقاء الجوّ الشعريّ مخيّمًا علينا في ظلّ ما يتهدّده بالتقلّص والانحسار. صان الله الشعر وأجواءه، إنّه النعمة الوحيدة الباقية لنا وكلّ ما عداها ما نعرف وتعرفون.

الجزء الخامس

فـي الفـنّ

الرَّسم والأعمال الفنيَّة

الفنان عمر الأنسي، راسم خبيعة كسروان

نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٧٥٧ – ٢٢ – ٢٩ حزيران ١٩٧٨؛ كما نُشرت في جريدة "الحديث" الصادرة في جونية – العام ٨١ – العدد ٤٢٠٢ – ميلاد ٢٠٠٨ ورأس السنة ٢٠٠٩.

وريث التراث الفنّي اللبناني العريق، وذروة التطوّر الذي بدأ رحلته مع الياس الحصروني أوّل رسّام لبنانيّ على الإطلاق، ومزخرف الكنائس ومزيّنها بالرسوم التقويّة في القرن السادس عشر، مرورًا بأمثال راشد أبي شاكر في القرن التاسع عشر، الذي وقف متسّول يومًا ببابه يطلب صدقة، وبدلاً من إعطائه إيّاها نقدًا استوقفه وراح يرسمه بما هو عليه من امارات الذلّ والمسكنة، ثمّ سلَّمه اللوحة التي أخذ المتسوّل يطوف بها مستعطيًا، فتستثير شفقة المحسنين ويغدقون على حاملها الصدقات.. حتّى ورم جيبه ولم يعدْ ذا مسكنةٍ وذلّ.

ولولا أنّ الأنسي حصيلة هذا التراث المتراكم الذي هضمه في نفسه واستخلص جوهره في ما أعطى من نتاج لما كان وصل إلى ما وصل إليه من اكتمالٍ فنّي. ذلك أنّ عمر الأنسي لو لم يكن فناناً لكان مرجعًا من مراجع تاريخ الفنّ اللبناني في جميع عصوره، هذا الفن الذي بدأ بالرسوم الدينيّة في الكنائس والأديار، ثمّ برسم الحكّام والأحبار والأشخاص، لتعليق هذه اللوحات في السرايات، أو في الصروح البطريركيّة والأسقفيّة أو في القصور والمنازل، على سبيل التذكار للأموات و"الوجهَنَــة" للأحيــاء، إلاّ أنّها لوحــات ولو افتقدت الموضوع الجلل فقد رسمتها

ريشة صافية مرهفة بأسلوب دقيق وأنيق.. أين منه ما نشاهده اليوم من "مَرْغٍ" طائش اعتباطيّ للألوان كان يخجل بمثله المبتدئون في ذلك العهد.
وعندنا، فوق ذلك، عمر الأنسي المثقَّف، صاحب المحترَف الذي كانت تُعقد فيه حلقات الحديث الرفيع على أشياء الفكر، والقيَم الإنسانيّة ومعنى الوجود، وعلى ضرورة تفتُّح آفاق الإنسان العقليّة وإغنائه بإرث الأجيال الغابرة ليصير أهلاً للسير في موكب الحضارة، هذه الحلقات التي كان أمين الريحاني ويوسف الحويّك وشارل قرم بعضًا من روّادها. إنّه عمر الأنسي الذي قيل فيه إنّ مرسمَه لم يكن مصنع خط ولون فحسب، وإنّما كان مدرسة تضج بعالم إنسانيّ واسع الآفاق.
هذا العبقريّ.. كلّ ما ناله من تقدير كان شهادة من فيلسوف عالميّ قال عنه إنّه في مستوى كبار فناني العالم، وجائزة الشاعر سعيد عقل مشفوعةً بكلمة من صاحبها.
ظاهرة لافتة للنظر في اتّجاه عمر الفنّي، وهي أنّه، باعتباره ابن المدينة في عراقة انتساب إليها، وابن بيئة معيَّنة فيها لا جذور لها في الجبل.. وتختلف عن أبنائه لونًا محليًا وتقاليد، خرج من هذا الإطار ليعنى برسم مشاهد الجبل اللبناني وبيئته القرويّة بإنسانها الفلاّح وبهائمها وبيوتها ذات الطراز الخاص. فبدلاً من رسم منازل الشاطئ، ومقاهي "القزاز"، والنراجيل التي يدخّنها لابسو القنابيز الجالسون صفًا على الأرصفة و"قبضايات" الأحياء، رأينا عمر الأنسي ينصرف إلى رسم المكارين في الجبل بسراويلهم ولبّاداتهم على الرأس، والنواطير مع عرزالهم الذي يرصدون منه لصوص الكروم في الليل، والنسوة العاملات في الحقول، ورعاة المواشي، إلى جانب أشجار الصنوبر والسنديان، والبيوت المنفردة في أعالي القمم أو المتجمّعة قرىً ودساكر، والطرق الضيّقة المتعرّجة بين الوديان والتلال، حتّى لُقِّبَ بصديق الطبيعة.
فما السرّ في هذا المنحى الفنّي عند ابن تلّة الخيّاط؟

لعلّ القليلين يعرفون أنّ عمر الأنسي لم يتّخذ من قرية ميروبا الكسروانيّة الجبليّة مصيفًا له فحسب، بل اتّخذ منها موطنًا يقضي فيه ما يقرب من نصف أشهر السنة، في بيتٍ اشتراه مع حرج صنوبر صغير يحيط به.. وأراده أن يكون في أعلى القرية عند أوّل التصعيد في الجبل.

وفي حرج الصنوبر الصغير هذا كان عمر يُفلت غزالَيه "بطلَي" الكثير من لوحاته، بعد أن سيَّج هذا الحرج حتى أصبح والبيت كأنّهما مملكة لطيفة مميَّزة لأنّه أسبغ عليها ما يشبه "الديكور" الطبيعي الملحوظ رغم قلّة الصنعة فيه وبقائه على بساطةٍ قصوى.

هناك كان عمر الأنسي يغرف من روح الجبل والقرية، من طابعهما الخاصّ، من حياتهما وطبيعتهما، حتى كان هذا اللون أبرز ما ظهر في معارضه أو في أجنحته بالمعارض، وحتى طغت مناظر الجبل الكسروانيّ من ميروبا إلى فيطرون، إلى غوسطا ومعراب، على سائر ما رسم وقدَّم.

واليوم إذا كان البعض يطالب بتحويل مرسمه في بيروت إلى متحف يضمّ آثاره فإنّنا نطالب بدورنا بوضع اليد على منزله في ميروبا، وهو مُلكه، وتحويله أيضًا إلى متحف يرى فيه الزائر كيف كان عمر الأنسي يعيش هناك مع زوجته الفرنسيّة وغزالَيه "حيرام" و"أحيرام"، وكيف كان يستلهم تلك الأجواء التي عشقتها جوارحه ويعمل عمله الفنّي في إطارها الخلاّب.

نقولا قربان.. ربحَه الفن ولم يخسرْه الشِّعر

مقابلة نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٧٦١ – ٢٧ تمّوز – ٣ آب ١٩٧٨.

إنتقال الشاعر نقولا قربان إلى الرسم والنحت قد يبدو غريبًا على قرّائه وعارفيه، ولكنّه ليس غريبًا عليه بالذات، ولا على ذوي الصلة الحميمة به الذين كانوا يلحظون بذرة الفن تتململ لديه سواء عن طريق اهتمامه بالأعمال الفنيّة دارسًا وناقدًا أو عن طريق رسمه الصور والأشكال التي تتخلّل كتبه الشعريّة.

ولعلّ هذا الاختمار الذي نما ببطء مع الزمن هو الذي أدّى في النهاية، وقد بلغ ذروته، إلى هذا التفجّر الغزير، وباكتمالٍ فنّي منذ البدء، لأنّ تطوّر هذا الفنّان حصل بينه وبين نفسه في فترة الاختمار المذكورة ثمّ أطلّ على الجمهور وهو في قمّة النضج والتمرّس بصناعة الريشة والإزميل.

صاحب "نيسان" و"سلة شعر" و"نشيد الرخام" أصبح إذًا صاحب المحترَف الفنّي على طريق مقارة جعيتا، وسط طبيعة وحشيّة الحُسن، لا يعادلها روعةً إلاّ ما في هذا المحترَف من جمالات.

غير أنّ سؤالاً كان لا بدَّ من طرحه عن سرّ هذا التحوّل الذي كان مفاجئًا بقدر ما أنّه تمّ دفعةً واحدةً، ونكاد نقول دون مقدِّماتٍ ظاهرة.

فسمعنا من الفنّان الإيضاح المرير: "إنطلاقي إلى الفنّ رسمًا ونحتًا كان لجوءًا إلى الطبيعة من الحرب التي كنت محتجًا عليها في قرارة نفسي. فأمام هذه الحرب كان ينبغي أن أصمــت، إذ أنّ الكلمــة أمام القنبلة والرصاصة تموت ولا يعود لها من

صوت. وهكذا كنتُ أمام أحد خيارات ثلاثة: إمّا أن أنتحر، أو أن أهاجر إلى بلاد بعيدة، أو ألجأ إلى عمل فنّي آخر لا يتوسّل الكلمة. فاخترت الحلّ الثالث لكونه ليس انهزاميًا كالحلَّين الآخرَين، ورحتُ، شتاءً، أرسم في بيروت تحت أزيز الرصاص ودويّ القنابل، ألهو بالرسم عن الواقع الذي نعيشه، وذلك بالعمل ٢٠ ساعة على ٢٤ حتّى أتلف جسديًا، وأرتاح مدة أربع ساعات فقط ثمّ أعود إلى العمل، كما رحتُ، صيفًا، أشتغلُ بالنحت، أعيش أنا والأحجار.. لمدّة يوميّة توازي ما كنتُ أخصّصه للرسم. هذا دون أن أقرأ صحفًا أو أستمع إلى إذاعات، لأنّني كنتُ أريد أن أبتعد عن جوّ الحرب قدر المستطاع، هذا المرض السرطانيّ الذي كان ينخرنا نخرًا، ويعرّش على كلّ شيء: على البيوت، والشوارع، والجثث والناس.

كنتُ أرسم وأنحتُ وأنا صامت، وحتى صمتي هذا كان احتجاجًا".

كان الهمّ الذي عصف في نفسنا ونحن نسمع الشاعر يعلن إضرابه عن الكلام أن يكون نقولا قربان قد أنهى نفسه كشاعر، قد تحوّل كليًا إلى النطق بأنامله، وعن هذه النقطة سألناه فأجاب:

"الشعر جزء من حياتي، لكنَّ القصيدة ليست خاضعة أبدًا للعمل الدعائيّ، لذا ابتعدت عن الأضواء.

لقد عشتُ مع طبيعة هذا الوطن، خصوصًا الأرض التي نشأتُ فيها بالجنوب، هذه التي عشتُ مع كلّ حبّة تراب فيها، ومع كلّ صخرة ونبتة. لقد اتحدتُ وإيّاها في حياة حميمة، إذ لم يكن من انفصال بيني وبينها. لذا فطبيعة لبنان جزء من شعري، هذا الوطن الذي أحببناه، وكنّا نصلّي له كي يتقدَّم ولو خطوة واحدة على طريق الإنسان. لقد أحببته رغم كل أخطائه الكبيرة المميتة، فتألّمت وأنا أراه يحترق.. ويتمزَّق وينقسم. ذلك ما أحدث لي صدمةً كهربائيّة إذا شئتَ أن تسمِّيها، صدمةً صاعقة قاتلة، وأمام أمر جسيم كهذا يفتقد الشاعر الضوء الذي يجعله يتكلّم،

فيضطرّ إلى اللجوء للصمت، ليس لأنّه لا يستطيع محاربة القنبلة والرصاصة، فهو يحاربهما ويموت دون أن يبالي، لكنَّ الأحداث تجعله يرى، كما أرتني، أنّ العالم ولو أطلع مسيحًا جديدًا فالناس لم تعد مهيَّأة لسماعه. لقد صار عندي، شخصيًا، فهم واقعيّ للناس، فكل إنسان له مسيحه الخاص به، ونبيّه الخاصّ، فما من مسيح واحد لكلّ الناس، وما من نبيٍّ واحد. كلٌّ يفصِّلُ مسيحًا ونبيًّا على قياسه، على قدّ جسمه وحجمه.

يصوم عن الكلمة

لذلك صُمْتُ عن الكلمة، وكان الصمت هو الاحتجاج الوحيد الذي استطعت تقديمه: إحتجاج على لاشرعيّة الحرب الوطنيّة، وعلى تدمير الإنسان في هذا الوطن، وتدمير الوطن نفسه كخريطة وكيان. لكنَّ فظائع الحرب كنتُ أحدس بها قبل وقوعها، فإرهاصات هذه الحرب الشريرة تجلَّت قبل بدئها بزمن. لذلك رسمتُ مسبقًا ما حدث في ديواني "حزن وغضب" الذي لم أنشره بعد، والذي هو الصوت الأوّل من أصوات الحرب في شعري، وقد يعقبه صوت ثانٍ وثالث إذا عدتُ إلى النطق، ولن أعود إلاّ بلغة جديدة أبحث عنها في الوقت الحاضر، لغة تستطيع أن تقفَ على قدمَيها في وجه الأخطار المحيقة بكلّ فرد منّا ولا سيّما بالوطن. فالوطن هو بالإنسان الذي فيه، وماذا يفيد أيَّ وطن إذا راح منه إنسانه؟ إنّ مَن يتصوَّر أنّ الوطن هو فوق الإنسان يخطئ، ويغامر بالوطن وبالإنسان معًا.

أعود إلى الأحداث، فأقول إنّي رسمتها بكامل خطوطها قبل أن تقع، ولم أَعِشْها في أيّامها كما عشتها في ديواني. وهذا مثال على تلك الرؤيا الشعريّة التي عانيت تجربتها في ذاتي قبل أن أعانيها في الواقع المحسوس، وهي قصيدة أسميتها "زهرة الجليد":

أحصنة الرصاص،

تغوص في الدم

يا حبيبتي الباهره،

وأنا وأنتِ والضياء،

والدمعة السادره،

نرقص جبناء

على المشنقه.

بلى،

هناك إرادة سافره

تسحق الأبرياء.

وحدهم الأبرياء

يسقطون،

ويموتون،

والعالم

مركبة

تقطف زهرة الحياة

وتسير

على رفات الضمير.

والطائر الكبير

هو طائر الخيانه،

يقف على قلوب الأمّهات،

على الثدي الأسود،

على الفطام،
وأنا وأنتِ،
يا حبيبتي الطاهره،
نرقص في صنج الغضب
ونطلب الانتقام..
والانتقام بعيد.
وحدهم الأبرياء
يموتون في الظلام
على زهرة الجليد".

مع الطبيعة والريف

وكاد نقولا يسترسل في تلاوة القصائد لو لم نستوقفه سائلين كيف بدأ يرسم، وهو ما أجاب عليه بدعوتنا إلى جولة في معرضه، موضحًا سلفًا بأنّه على الصورة التي تابعها حتى النهاية، أي برسم الطبيعة والريف اللبنانيّ، وكان ذلك في العام ١٩٧٦. لقد رسم مشاهد الفرح المعبَّر عنه بالأزهار وبكلّ عرق أخضر، وحتى بالشوك وبكلّ ما يطلع من قلب الأرض.

والحقّ أنّ اللوحات الممثِّلة للشجر طاغية عدديًا في المعرض، إلاّ أنّ لكلٍّ من هذه الأشجار لونها وشكلها. بعضها أخضر أو يابس كالشجر الموجود في الطبيعة، وبعضها خلع عليه الفنان لونًا من عنده: لون الحزن هو، أو لون الحريق، وبعضها تقمَّص وجهًا إنسانيًا، أو تداخل الوجه مع الغصون والأوراق. وهناك الشجرة المتناثرة وهي تنفث من أعماقها الدخان والدم، والشجرة التي أصبحت أثر شجرة أو تكاد، وتلك التي يخترقها الحريق إلاّ أنّها لا تزال متغلِّبة عليه، ففيها روح المقاومة،

وهي مقاومة لبنان للحال التي هو فيها، ويظهر ذلك من انتصاب الأغصان كالمسامير، أمّا اللون الذي يخترقها فيرمز إلى مسحة الألم والعذاب.

وفي عودة إلى رسوم الشجر تأكيد لما قال، فهذه شجرة تضم مدينة في قلبها، وقد ظهر فيها تقسيم الأحياء بقدر تقاطيع الشجرة الداخليّة وكلّها تفور لهيبًا ودمًا.
وهذه لوحة استعارت الأشجارُ فيها البَشَرَ لتتصادم وتتصارع مثلهم.. معطيةً فكرة تنازع البقاء.

وكما أصبحت الشجرة إنسانًا أصبحت كذلك ليلاً. فـ"ناطورة الليل" هي الليل ذاته، أو أنّ الليل يغلّ فيها؛ لوحة حقَّقت وحدة الشجرة والليل.

وكما الشجرة ليل فالوردة آخذة منه سواده، ومن هنا كانت لوحة "الوردة السوداء" تلميحًا إلى قصيدة للفنان الشاعر يقول فيها: "أمّا الجمال فليس المنقذ، المنقذ هو الوردة السوداء عندما تنفجر".

إنّنا ما زلنا في الريف، والريف هو الشجر. الريف بقايا جذوع أشجار نبت حولها الشوك، إلاّ أنّه حيٌّ مؤنسن، فالنبتة فيه، والشلح، والورقة المتطايرة في الهواء تنبض كأنّها إنسان. إنّ فيها الحركة اللونيّة التي تجعل اللون يتكلّم ويمثّل حركة الحياة دون أن يكون للحياة الإنسانيّة وجود ظاهر في اللوحة. ذلك أنّ اللون هو الحركة، وتلك هي المعادلة: اللون يعادل حركة، والحركة إنسانيّة.

فرحة اللبنانيّ بالصعود إلى الريف، ورقصه هناك ونزهاته، وكلّ تصرّفاته الريفيّة، ممثَّلة باللون. لوحة يمكن أن نسمّيها "رقصة اللون"، أمّا اسمها الحقيقيّ فهو "أعواد السياج"، ذلك أنّ فيها الأعواد تمثّل أناسًا يرقصون رقصة ريفيّة تعبّر عن الروح اللبنانيّة في فرحها العميق الحقيقي. والفرح يتجلّى بالرقص، وبالأزهار المعرّشة على السياج.

سمفونيّة الحرب

بعيدًا عن الشجر والريف هناك سلسلة من اللوحات المجسِّدة مباشرة لحرب لبنان، تترابط موضوعًا، وتتصاعد من الدمار والعدم إلى استعادة الأمل والانبعاث.

فبينما نحن أمام حركة الحرب، وهي ممثَّلة بمجراها الداخليّ بواسطة دائرة حمراء أحاط بها الدمار.. ومن فوقهما نعش يطفو كأنّه حصيلة المشهد، نلمح قاطع الاخضرار يجتاز اللوحة كما يُشرق الأمل في النفس، فاليأس لا وجود له عند الرسام ولو في أشدّ حالات التداعي والانهيار.

ثمّ نمرُّ على شريط من اللوحات: الجدار الإنسانيّ القائم في وجه الحرب والدمار والموت. الخَلق النابت من جديد من الفناء والعدم (الولادة الجديدة، أو انبعاث الحياة من الرميم). بيروت التي هي الحريق بذاته، واللسان الممتد في بحر من الدم كما يمتدّ فعلاً في الأبيض المتوسّط، لكنَّ الاخضرار ينبع من أرضها المرمَّدة كأنّه نافورة فرح وأمل. وجوُّ المدينة يخيّم عليه الحزن، أمّا اليأس فلا وجود له، ولا مكان له أصلاً.

وأمامنا تجسيد للصراع عند مَن ذاب عنهم اللحم وغدوا كأطفال الجوع، إلاّ أنّهم واقفون يقاومون.

وأمامنا كذلك وجه الضحيّة، البريء المستسلم إلى الغرق في نسخة، والحزن الذي ترتسم عليه المأساة في نسخة ثانية. إلاّ أنّه، في الحالَين، مودِّع، مقبل على التبخُّر والغياب في اللجج، وبعد لحظة قد نلتفت فلا نراه.

"إنّه عمل صعب"، يقول نقولا قبل أن يتابع طوافه معنا في المعرض، "ذلك أنّ الحس هو الذي يعمل فيه لا العقل. فالفنّان يعيش الحالة العاطفيّة وينفّذها بضربات سريعة على اللوحة. الفنّان هو في قلب المشكلة، يعانيها ويؤدّيها مباشرة تحت ضربة الحدث اليوميّ الذي يعيشه دقيقةً دقيقة، وذلك دون تصميم مسبَق، دون خط

مرسوم. فالعمل هنا ليس عمل دماغ يخطّط لما يريد صنعه، بل حسًّا منقولاً من الذات إلى القماشة أو الورقة".

الجولة لم تنتهِ بعد، فهل نتجاوز عن لوحة "الرعب"، ذلك المسيطر على الصغار والكبار، حيث الأب وابنه مسكنان له وشبحان هاربان في المجهول؟ وحده الصغير يصرخ، أمّا الأب فصراخه في صمته؛ لوحة تتردّد معها قصيدة للفنّان الشاعر يقول فيها: "الرعب إله القرن العشرين".

ولوحة "الجسر"، ذلك المنهار الذي سيتهاوى بمَن عليه، إلاّ أنّ هناك أناسًا فوقه لن يستسلموا، وهناك أمل بإنقاذهم.

ولوحة "الشمس الحزينة" البادية كتلةً نارية سنجابيّة اللون.. وحولها، من كلّ ناحية، رقصة الموت.

ونعثر، في انتقالنا عبر المشاهد، على جماجم بشريّة خارجة من نطاق الوجود، خارجة من ألوان الحياة لتصبح جماجم في المطلق.

ونمرُّ بلوحة قُصد منها أن تعطي فكرة الدمار، فكيف ساح بصرك فيها لا ترى إلاّ معنى الدمار أمامك.

وهذه لوحة تعطي فكرة التمزّق، إلاّ أنّه تمزُّق يمكن وصفه بالمغناطيسيّ أكثر ممّا هو من النوع العاديّ. إنّه عميق وجذريّ، يشمل الروح والجسد والكيان بمجموعه، فكأنّه انفجار ذرّات هذا الكيان. لكنَّ طائرًا يصعد من التمزّق ولو كان شلو طائر في الحقيقة، ذلك أنّ الشلو سيعود كائنًا سويًا ما دام فيه بقيَّة من حياة.

شريط أحداث نفسيّ

ومثلها لوحة الغراب المكتسح كلّ شيء.. بيوتًا ومعابد وكل ما ينتصب على أعمدة وأركان، أمّا الحياة فقد تقلَّصت حتى استحالت دودة بين الأنقاض، إلاّ أنّها حياة مهما

كانت سقيمة. والدودة هذه تمثّل الإنسان الذي تاه فكره وعقله تحت وطأة الأحداث التي عاشها، إنّما ظلّ مشرِّشًا في المدينة ومتشبِّثًا بالحياة، وبقي عنده قنديل صغير، وبصيص ضو، وورقة صفراء من كتاب.

"أتلاحظ أنّ اللوحات هي بمثابة شريط أحداثٍ نفسيّ؟" يقول الفنّان بعد أن يشرح مضمون لوحاته التي مررنا عليها. فلا نملك إلاّ أن نرى معه ذلك، فالدمار، والحريق، والانفجارات، والتمزُّق، والرعب والمقاومة.. كلّها ليست في واقع المدينة وسكّانها فقط، بل في نفس الفنّان التي دخلت هذه الأحداث إليها ولم تكن مجرّد مشاهد أمام ناظرَيه. لقد ارتسم شريط الأحداث على صفحة نفسه من داخل.. لا على شبكيّة عينه فحسب.

ويطالعنا وراء كل هذا، وراء مشاهد الحرب الماثلة في اللوحات، ووراء الحرب ذاتها، وفي نفس الفنّان ونفوس الناس أجمعين، وجه محرِّكها القبيح القابع بعيدًا، ذلك الوجه الكريه البشع في باطنه وظاهره، ماسك الخيوط اللامنظورة يوجّه بها الحرب.. وقتل الناس وإدخال الهلع إلى القلوب. أمّا قلبه فلم يدخله غير الكراهية والحقد، وأمّا مشاعره فلا يخالجها غير الاستخفاف واللامبالاة بما يجري للإنسان على يد صاحبها. إنّه يدوس مدينة بكاملها كأنّه يدوس حشرات، ويحمل أبراجًا وقلاعًا ومناطق وأحياء يراها ملكًا له وحده. وإنّ عزمه وتصميمه على فعل ما يفعل كاملان لا تردُّد فيهما. وهو يعرف الطريق إلى هدفه، يعرف الطريق إلى المحق والتدمير، إنّه الوجه الذي دعاه الفنّان "جنرال الحرب".

في مشغل النحت التابع للمرسم فنّانان: نقولا قربان والطبيعة. فقد بدأ اتجاهه إلى النحت بجمع الأحجار الطبيعيّة التي تمثّل أشكالاً فنيّة. فالطبيعة، يقول قربان، فنّان هائل يستفيد من عنصر الزمن. إنّ الوقت يعمل لصالحه، بينما الفنّان الحيّ محروم من هذا العنصر. إلاّ أنّ جمع آثار الطبيعة الفنيّة يتطلّب حُسن اختيار، فما كلّ حجر

يتحقَّق فيه عمل فنّي. واختياراته هو، في هذا المجال، تذهب إلى ما يغلب عليه التراكم الشعريّ.. وتتحقّق فيه جماليّة يصعب على الفنّان، وعلى أدقّ الآلات، تحقيق مثلها.

ثم تعاطى النحت، بحثًا عن تأدية الحركة والدخول إلى عمق الحجر، إلى قلبه. وهذا هو النحت الحقيقيّ يضيف، لا النقش على سطح الحجر كما يفعل معظم الفنّانين. والعمل عنده ينصبّ على الرأس البشريّ، الرأس المعبِّر عن جوٍّ نفسيٍّ معيَّن. ودرس الخطوط التي يعتمدها يوضح كونها مبسَّطة إلى أقصى حدّ. فالخطّ مبسَّط جدًا، ولكنّه يعكس الجوَّ النفسيّ.
و"المرأة – البومة"، بعينَيها الغائرتَين وأنفها الأفطس.. ومنقرها النازل إلى تحت، مع بقاء الرأس لامرأة لا لطير، هي نموذج للخلوّ من التفاصيل، لاعتماد أقلّ ما يمكن من الخطوط التي ترسم الجوّ.
وهناك رأس مختصَر إلى أبعد حدّ: تجويفان يبرز بينهما الأنف.. وهذا كل شيء.
ودلَّ الفنّان على إحدى منحوتاته قائلاً: "هذه من عصر الفضاء، وهي عبارة عن خط مفرد يُظهر انطلاقة كأنّها لطائر بجناح واحد كلّه استعداد للوثوب. أعيد القول إنّني أدخل إلى لبّ الموضوع بدخولي إلى لبّ الحجر، ولا أصنع نقشًا هو عبارة عن زخرفة سطحيّة خارجيّة".

ونستأنف النظر في المعروضات، فنصادف كلبًا غير منسوخ نسخًا عن شكل الكلب، بل فيه من الكلب روحه وطابعه.
وأمامنا رأس فارغ، مثقوب، تسع عيناه كلّ شيء.. كأنّ العالم يدخل فيهما، وأهمُّ ما فيه منافذ عينَيه على الحياة.

وذاك الوجه الذي كلُّه صرخة ألـم: تكوين بشريّ فيه ضراعة واستغاثة لا شراسة.

خط واحد يلفّ المنحوتة بكاملها ويعطي أقصى ما يمكن من التعبير.. مغنيًا عن المزيد من الخطوط.

منحوتة وحيدة وجدنا فيها أكثر من خط.. وبعض التفاصيل. عمل ليس على هامش الحجر بل في صميمه. فشعار قربان النحّات هو: الدخول إلى حقيقة إنسانيّة من خلال الوجه البشريّ.

بول غيراغوسيان يدخل مرحلة التخصُّص

نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٧٥١ – ١١ – ١٨ أيّار ١٩٧٨.

بول غيراغوسيان، في معرضه بغاليري "إلسير"، خطا خطوةً باتّجاه الأرض التي يعيش عليها. لقد أصبح "منّا" إذا جاز التعبير؛ قام بعمليّة اندماج عرف أن يبدو بعدها وكأنّه نابت من هنا.. لا زهرة مزروعة في غير تربتها.

ذلك أنّ بيئتنا الشعبيّة انعكست في معروضاته، في حياتها اليوميّة وبلونها المحلّي الأصيل، فإذا به يُحسُّها إحساسًا ولا يراها فقط، وهكذا كان خلاّقًا إلى جانب أمانته للواقع.

والمعرض تنتظمه فكرة واحدة تقريبًا، أو خط فكريّ واحد يربط بين لوحاته. فهناك نماذج إنسانيّة معيَّنة تحتل معظم هذه اللوحات، لكنَّ موقفها يختلف في كلّ لوحة عنه في الأخرى، وكذلك مشاغلها واهتماماتها.

إلاّ أنّه يظلّ بوسعنا القول إنّ التنويع في هذه الرسوم هو تنويع داخليّ ضمن الوحدة الجامعة بينها، حتّى لكأنّ الفن، هو الآخر، دخل مرحلة التخصُّص.. فإذا كلّ فنّان منصرف إلى مواضيع أو نواحٍ معيَّنة يكاد لا يفارقها ولا يشاركه فيها مشارك.

وقد استطاع الرسام أن يحتفظَ بقوّة التعبير رغم قلّة التفاصيل في رسومه.. خصوصًا في الوجوه، إلاّ أنّه وفِّق بنوع خاصّ في لوحاته ذات التفاصيل، فأحسن التعبير عن الخجل، وعن البكاء، والندم، والبؤس والاستعطاء.

أمّا المذهب الفنّي الذي يصنَّف فيه غيراغوسيان فهو بالتأكيد ليس الكلاسيكيّة والرسم التقليديّ، إنّما هو التجديد باعتدال، الذي تظل عناصر الصورة فيه متمايزة

لا متشابكة متداخلة، كما تظلّ الأشباح الماثلة في الرسوم ذات صلة بواقع الأشكال في الطبيعة لا تبتعد عنها إلاّ بمقدار.. رغم التطرّف الذي بدا، إستثنائيًا، في لوحتَين من لوحات المعرض.

وأمّا الألوان فغنيَّة.. ومنوّعة، حتى ليصلَ بها التنويع أحيانًا إلى "اللاّ لون".

وتجسيد الوضع أوالحركة في بعض اللوحات يذكّرنا بالمصوّر الفوتوغرافي البارع، الذي يعرف في أيّة لحظة من لحظات المشهد يجب أن يلتقطَ صورته، وذلك ما ينطبق على لوحتَين نرى البهيمة فيهما تقف الوقفة أو تمشي المشية المأثورتَين عن جنسها. وهكذا يلتزم الفنّان الواقع لا يتعدّاه، بالغًا من الدقّة في نقله ما هو أصعب من الابتكار.

وبعد.. فالمطّلعون على عطاء غيراغوسيان في السابق يقولون إنّه احتفظ في معرضه هذا بكامل مقدرته مضيفًا إليها لونًا شعبيًا وعنصرًا إنسانيًا، وإنّ هذا المعلّم في التصرّف بالريشة لم يسجّل تراجعًا في أيّة محطّة من محطّاته بل ما زال يسير إلى الأمام.

جولة في معرض زهراب

نُشرت في جريدة "البيرق".

الداخل إلى معرض الفنّان زهراب لا يشعر بأنّه يدخل صالة عرض بمقدار ما يشعر بأنّه اخترق أجواء هذا الرسّام ودخل ضمن اللوحة يتفيّأ ظلال ما فيها ويعيش حياة إنسانها واشيائها.

إنّه صاحب قدرة فائقة على جعل متأمّل لوحاته ينجذب إلى قلبها، فيحيطه إطار اللوحة كما يحيطها سواء بسواء.

حرارة الصيف تدبّ إلى جسدك وأنتَ تشاهد لوحة "الصيف"، و"خريف بكفيا" يدعوك إلى توديع الجبل وشدّ الركاب إلى الساحل، أمّا لوحة "الصمت" فيغطّ أمامها الطير على رؤوس المشاهدين ليُلزمهم بالصمت أسوة بأشخاصها.

فرحة اللقاء تسري عدواها إلى ناظري اللوحة التي تمثّل اجتماع الشمل بعد فراق وغياب، فإذا بنا وكأنّنا، نحن بالذات، نلتقي أحبابًا عادوا بعد أن شطّ بهم عنّا المزار. أمّا قُبَل الاشتياق المتبادَلة في هذه اللوحة فليست بين الثغور والوجنات، بل بين الأرواح الواثبة من الصدور والطافية على الثغور.

ووسط الوضع المؤسف لتقلّص طابع البناء اللبناني التراثي تدريجيًا عن مدننا وقرانا ليحلّ محلّه هذا الطراز التجاري من المباني الجديدة، نلجأ إلى ريشة زهراب ليعيدنا بالذكرى إلى العهد الجميل للحجر والقرميد، والدرج الخارجي للبيت، والكوى المستديرة في أعلى الغـرف.. والمطرقة بشكل اليـد على الباب، فيشدّنا الحنيـن

إلى ماضينا الذي تكاد تضمحل بقاياه، حتى لتكاد اللوحة التي تمثّله أن تكون رسمًا تذكاريًا لحقبة تاريخيّة بائدة.

وعجبًا لهذا الفنّان كيف تنقاد لريشته الطريقة الكلاسيكيّة في الرسم والطريقة الحديثة معًا، تلك بما فيها من أصوليّة صارمة ليس من مجال معها للتصرّف الحرّ، وهذه بما فيها من صعوبة في إبراز الفكرة التي هي موضوع اللوحة من خلال الرموز المتشابكة والمعمّيات الكثيرة التي تنطق بالمعنى المراد ولكن بلغة لا يفهمها إلاّ أربابها المختصّون. أمّا زهراب فيفهم عليه الجميع حتى ولو اختفى موضوعه تحت ألف حجاب وحجاب، وهنا براعته المدهشة.

إنّه الملغز الواضح، والمتستّر المكشوف، وطارح مئات علامات الاستفهام في خطوطه وألوانه والمجيب عليها بنفسه.

بكلمة: إنّه زهراب، المتنوّع بغير تناقض، "المسبَّع الكارات" في الرسم لا يعصاه واحد منها، والذي تفوح من رسومه جميعًا، مهما تباين نهجها وأسلوبها، رائحة لبنان.

معرض معقود اللواء للمرأة

نُشرت في جريدة "البيرق" – السنة ٩٧ – العدد ١٩٦٠٢ – الأربعاء ٥ تشرين الثاني ٢٠٠٨.

معرض زهراب في غاليري "لا سيماز" كان معرضًا للمرأة بامتياز. ففيه تصوير لعموم أحوال المرأة، أمّا الصدارة في هذه الأحوال فللمرأة العاشقة، يظهر تعبيرها عن عاطفتها هذه مجسَّمًا في وجهها ونظراتها والوضع المتّخذة إيّاه في وقوفها وجلوسها، حتى وضع الجسم في موقف الحب له تعبيره عن ذلك.

أمّا اللوحات التي تجمع بين العاشقَين ففيها العاطفة المتبادلَة تكاد تنطق بوحًا أو همسًا أو ارتماءً في الأحضان. وتلفت النظر لوحة العاشقة التي تهمس في أذن حبيبها، حيث الحرص من جانبها على ألاّ يندَّ منها صوت يتجاوز حدود الأذن فيلتقطه سامع عذول. وتقترب الشفتان من المسمع حتى نكاد لا نعرف أتهمُّ الفتاة بهمسةٍ أم تهمُّ بقبلة.

ولا تُقتصر المواقف النسائيّة على العشق، فهناك، في المعرض، المرأة الأمّ، والمرأة المربّية، والمرأة البائسة، تتجلّى صورة البؤس على وجهها وفي إطراقها وفي عميق تأمُّلها بحالها: صورة تنطق في صمتها بحيرة صاحبتها في كيفيّة حصولها على ما يسدُّ لها الرمق.

حتى إذا وصلنا إلى لوحة معيَّنة شعرنا بالنظرات المنبعثة من عينَيها تصدُّنا عنها. فالمرأة فيها تحدجنا بنظرات حادَّة لا تشجّع الواقف حيالها ولا تناديه. إنّها تفتقد حتى ابتسامة المجاملة ولو من باب اللياقة.

المودَّة بين امرأتَين صديقتَين تتجلّى في جلسة المحادثة بينهما. والذي يبدو أنّهما تتشاكيان همًّا أو تكشف كلّ منهما سريرتها للثانية، فكأنّهما روحان تتناجيان.

أمّا تلك الحانية على عصفور تقبض عليه بين أصابعها فتمثّل حنوَّ الإنسان على المخلوق الصغير الضعيف. وقد برع الرسام في تصوير هذا الحنوّ إلى حدّ أنّ الأصابع، لا الوجه والعينان فقط، تُظهره في طريقة الإمساك بالطائر بكلّ رفق ورقَّة. أمّا هو فيبدو كما يكون الأمر في الواقع إذا وقع عصفور بين أيدينا ولم يشعر منّا بقسوة عليه، فهو يراوح في مظهره بين الخوف والاطمئنان. إنّه غير هَلِع وقد وجد نفسه في يدٍ رفيقةٍ به، ولكنّه "منقَّز" وخافق القلب إلى درجة أن نحسَّ بنبضاته.

تلك بعض من أوضاع المرأة كما تتجسَّم في لوحات هذا المعرض، وبينها أيضًا المرأة العارية، ولكنّها، في عريها، بعيدة عن الابتذال، وغير متخلّية عن كرامتها الإنسانيّة.

وكنتُ أودُّ أن أرى بين اللوحات صورة المرأة التائبة، فإذا هي الحالة الوحيدة بين حالات المرأة التي يخلو منها المعرض. فلا "مجدليّة" عند زهراب، ولا رغبة له، على ما يظهر، بالمغفرة للحائدات عن السبيل.

معرض عشنا خلاله في نعيم المرأة سحابةً من الوقت. فالمرأة جنّة نعيم بذاتها، وتتضاعف سعادة المقيم في هذه الجنّة عندما تكون المرأة خارجةً من بين أنامل الفنّان الرائع: زهراب.

هاني أبو صالح..
يختلج في اللوحة وهو غائب عنها

نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٧٥٨ – ٢٩ حزيران – ٦ تمّوز ١٩٧٨.

ظاهرة التحوّل، عند النخبة اللبنانيّة، من حقل إلى آخر غدت ذات شواهد كثيرة عليها. فهناك تحوّلوا إلى الرسم أو النحت، وأهل ريشة وإزميل أصبحوا أهل قلم، وهناك انتقالات من قطاع إلى آخر غير ما ذكرناه.

على أنّ هاني أبو صالح بزَّ الجميع في المسافة التي قطعها عبر تحوّلاته المتعدِّدة. فقد بدأ متخصِّصًا بالفلسفة ومدرِّسًا لها، ثمّ انتقل إلى ترجمة الشعر، فإلى النقد الأدبي.. ومعالجة شؤون القصّة بوجه خاصّ، فالنقد الفنّي في الصفحات الثقافيّة في الصحف وتدريس تاريخ الفن، حتى طلع علينا أخيرًا بمزاولته شخصيًا للفنّ بدلاً من نقده وتدريسه، وبابتعاده عن التجريد الفلسفيّ للغوص في الواقع الحسيّ الذي هو واقع الشكل واللون.

ومعرض هاني أبو صالح، في غاليري بخعازي بالأشرفيّة، جاء متنوِّعًا فيه الزيتيّات والمائيّات، واللوحات المرسومة بالحبر الصيني. والميزة الفنيّة لهذه المعروضات أنّها، بينما تُظهر ما يسمّى عند الفنّانين الآخرين "طبيعة جامدة" أو "ميّتة"، تُشعرنا بأنّ الإنسان الغائب جسديًا عن اللوحة نابض ومختلج فيها. فرسوم هاني غنيّة بالعنصر الإنساني حين الإنسان بذاته لا يظهر فيها إلاّ لمامًا. والطبيعة عنده، ولو خالية من المخلوقات المتحرِّكة، يمكن أن نقول عنها إنّها "حيّة" لا "ميّتة".

أمّا وحيه فمستمَدّ من أرض الأجداد "التي يرشف منها فعل محبّة" على حدّ قول مي منسّى، و"فنّه يمرٌّ بمصفاة كيانه قبل أن يطفر على اللوحة".
وفي تجوالنا مع هاني أبو صالح عبر معرضه نصادف الأرض والسماء والتلال، أمّا الزمن، والصفاء والرحيل فهي ما نستشفّه وندركه حتى ما وراء حدود اللوحة.
ومَن لم يحضر هذا المعرض يستطيع أن يعرف محتوياته من عناوين اللوحات: "كروم"، "صخور الكسليك"، "ميروبا المسحورة"، "ضباب على الذرى" و"صنوبر بلادي"، وسائر اللوحات كلّها على هذا النمط.

هاني أبو صالح الفنّان لم يفعل كسواه ممّن تركوا حقلهم الأساسي "ليشتغلوا بأمور أخرى"، فما برعوا في هذه.. ونسوا ذاك، بل ظلّ محافظًا، في ما انصرف إليه حديثًا، على مستواه السابق كمفكّر، ومثقّف، وناقد وأديب.

أندره مبارك: فنٌّ وذكريات

نُشرت في جريدة "الأنوار".

كنتُ ما أزال طالبًا لديه عندما انعقدت بيني وبينه رابطة الصداقة. فقد كان يعتزّ بتفوّق تلميذ من تلامذته باللغة العربيّة، لذا عاملني منذ البدء معاملة الندِّ للندّ.

وتبعًا لهذه النظرة من جانبه دفع إليَّ يومًا قصّةً من قصصه لأقرأها، وقد جاءت في كتيّبٍ كامل، فلفتتني فيها طغيان الجوّ الملائم لموضوعها، كأنَّ هذا الجوَّ مرسومٌ بريشة رسّام.

أندره مبارك، في ذلك الحين، لم يكن مدرِّسًا للرسم بل للُّغة، ولا أذكر أنّه باح لنا مرَّةً، نحن تلامذته، بموهبته الفنيّة، ومع ذلك عندما قرأت قصّته تلك، لمحت فيها مخايل رسّام. فهو ماهر في إضفاء الجوّ المناسب لموضوعه، يخيّم به عليك، ويلفُّك به لفًّا ويجعلك تعيش ضمنه، ثمّ لا تسل بعد ذلك عن المضمون.. والعقدة والحلّ، فقد يكون بارعًا فيها أو بسيطًا، لكنّه يتفرّد بميزتَين: قوّة تعبير، في لغةٍ تتعدّى كونها سليمة إلى التمتّع بنَفَسٍ وأسلوبٍ خاصَّين، ومشهد متَّشح باصفرار الكآبة ممتزجًا بعتمة المساء، فأشخاص القصّة من ذلك في ليلَين: ليل الطبيعة، وليل الروح الحزينة.

وتمضي الأيّام ليباعد انقضاء عهد الدراسة بيني وبين أستاذي، كما باعد بيني وبين شقيقه الطالب في صفّي جان مبارك، ذي الموهبة الأدبيّة الناضجة قبل الأوان حتّى أنّه، وهو بعد على مقاعد التحصيل، لم يتردَّد، في كتابٍ ألَّفه، عن "غربلة" شوقي أمير الشعراء (كتاب "شوقي تحت الغربال" لجان مبارك).

ومن بعيد بدأ يترامى إليَّ اسم أندره مبارك مقرونًا بالحديث عن فنّه ولوحاته، وعن معارضه، والتقديرات التي نالها، والمكانة التي حازها في عالم الرسم، فرحتُ أعجب لكتمان هذه الناحية من نواحي شخصيّته عندما كان على منبر التعليم، كما لم يسعني إلاّ أن آسف لانصرافه عن الأدب وقد كان قلمه فيه ذلك القلم القويَّ المعبِّر.

العالم جدُّ صغير، وسوانح اجتماع الشتيتين متوافرة، فما هي إلاّ أن قرّرت "رابطة خرّيجي معهد الرسل" إقامة مهرجان للفكر والإبداع يشارك فيه الموهوبون من خرّيجي المعهد، متضمِّنًا معرضًا للوحات ونقوش وتماثيل الفنّانين منهم، حتى كان أندره مبارك، وقد عاد إلى حظيرته الأولى، يزيِّن، بين قلائل، جدران قاعة هذا المعرض بلوحاته الرائعة.

دقّة في الشكل، وصفاء في الألوان، ورشاقة بل عياقة في "سحبة" الريشة، إلى قدرة في إبراز ملامح النفسيّة على الوجوه، وقدرة في استيحاء الطبيعة واستنباتها أكثر ممّا أطلعته في الواقع الحيّ.. ممّا هو ليس غريبًا عنها في كلّ حال. فأندره مبارك لا يمسخ الطبيعة والإنسان ولا يجعلهما غير ما هما، ولكنّه يستخرج منهما كلّ ما يبطّنانه في أعماقهما ولم يستطيعا الانتقال به إلى عالم الظهور والعيان.

أصوليّة هي؟، نعم، ولكنّها أصوليّة متحرّكة لا جامدة، بمعنى أنّ الموضوع الذي تتناوله يتعرّف أكثر من خلالها إلى نفسه لأنّه يجد فيها من حقيقته ما لم يُدرك وجوده. ففنّ أندره مبارك يغوص إلى الأغوار، إلى أعماق البواطن والسرائر، لينتزع الكامن في تلك الكهوف والسراديب ويجلوه لأصحابه قبل أن يجلوه للآخرين.

وإذا كان هناك اليوم مَن ينعي على الأصوليّة – أي الكلاسيكيّة – في الفنّ عدم خروجها على الشكل الطبيعي وينعتها بالفوتوغرافيّة تبعًا لذلك.. فهذا الناعي إمّا أنّه لا يدرك أنَّ الفنّـــان الماهر يستطيع، من خلال الشكل الطبيعيّ، أن يعبّرَ عن كل ما

يريد التعبير عنه.. مطوّعًا هذا الشكل لغرضه مع إبقائه على ما هو عليه، وإمّا أنّه، بالغًا من الفشل في الرسم إلى درجة العجز حتى عن نقل شكل من الأشكال التي يراها أمامه مجرَّد نقلٍ على الورق أو القماش، يهرب من هذه الحقيقة المزرية إلى خربشة الخطوط، وخرطشة الحروف وطرطشة الألوان.. زاعمًا أنّ هذا هو الفنُّ الصحيح.

إنَّ بيكاسو بلغ القمّة في الرسم الكلاسيكيّ وتجاوز الروعة فيه إلى الأروع قبل أن يقرّر مجاراة أهل "السنوبيسم" في تعشُّقهم للغرائب لا بدون نيّة التهكّم عليهم واستغلال سخفهم، فليتفضَّل واحد من دعاة "الفنّ الحديث" إلى إظهار براعته في الرسم الواقعيّ الطبيعيّ ليبرهن لنا أنَّ ابتعاده عنه ليس بفعل العجز والفشل في هذا اللون الصعب الدقيق، الذي يجري على قواعد صارمة هي حصيلة تراكم أجيالٍ من التمرّس بلعبة الفنّ حتى رسا على المقاييس الجماليّة التي نعرفها.. وليس "فالتًا" كفنِّهم "الحرّ" الذي يمارسونه على هواهم دون ضوابط ومعايير من تلك التي اهتدت إليها الذائقة الفنيّة المقطَّرة في مصفاة الأجيال.

أندره مبارك، ربيب الحقول الزواهي والأحراج الغضَّة في أعالي كسروان، يصعب عليه أن يتصوَّر بدائع خلق الله هذه تتحوَّل إلى صورة الأشجار والأزهار الشائهة التي تقدّمها لنا أعمال الفنّانين "الطليعيِّين"، فظلَّ أمينًا للحقيقة النضرة التي لا يستطيع أحد أن يأتي بمثلها ناهيك عن الإتيان بأفضل منها، وقد وضح في جميع الحقول والميادين أنَّ ما من صناعةٍ أو إنجاز من صنع الإنسان استطاع أن يضاهي عطاء الطبيعة جودةً واحكامًا، ودقّةً وجمالاً، وأنَّ قصارى ما نستطيع أن نفعله بنجاح هو أن نأخذ هذه الطبيعة كما هي ونتوفّر، في نقلنا إيّاها بالريشة والإزميل، على إبراز ما توحي به من معانٍ خفيَّة لإتاحة ملاحظتها وفهمها لمَن ندَّت عنه هذه المعاني من قبل. وهكذا فعل أندره مبارك، فإذا لوحاته مصغَّرات للمشاهد

والمناظر التي فتح عينَيه عليها منذ أن دَرَجَ في أحضان تلك المروج الغنّاء، وإذا شخوصه أجساد ووجوه آدميَّة لا أشباح آتية من عالم مجهول. فبقي وفيًّا للطبيعة الأمّ في جمادها وأحيائها، تلك التي لا يستعلي عليها أحد. وهو في تواضعه أمامها يتحدّى "الثائرين" عليها.. ناطحي الصخرة ليوهنوها، هؤلاء الذين يستعلي عليهم هو، وبحقٍّ، لأنّه، إزاءهم، الأكبر، والأصدق فنًّا، والأكثر نضارةً وبهاء.

فنانة مهنتها توزيع الجمال في كلّ مكان

نُشرت في جريدة "الأنوار".

مَن يراها في عالم الفنّ، في معارضها أو في محترفها، يظنُّها مثالاً للفنّانين، يستوحون منه جمال النفس والصورة على السواء، ويُبدعون لوحاتٍ ليس لهم فيها من فضلٍ سوى براعة النقل، لأنَّ ملهمتهم بحدّ ذاتها لوحة حيّة لا يحتاج الفنَّان إلى إضافة شيءٍ من فنّه عليها لتكتمل الروعة.

ولو رأيناها بين الشعراء لقلنا إنّها ربَّة وحيهم، أو في العوالم المسحورة لَخِلْناها حوريّةً تُصْبي الرائين.. ثمّ تتغلغل في أعماق اليمّ مخلِّفةً لديهم الشوق إلى إطلالةٍ لها ثانية.

لكنَّ تيريز محفوظ أبا شبكة أبت أن تكون أداةً للإبداع بأنامل الغير، واجدةً في أناملها هي مجاريَ للجمال الكامن في شخصها، فسكبته على كلّ ما صادفت يدها: على الأزهار التي تعيش بينها وهي بائعة زهر، على الأردية والغلائل والستائر، على الشفائف المطرَّزة بإبرتها أخت الريشة والإزميل، كأنّها امتهنت مهنة توزيع الجمال في كلّ مكان.

وهكذا أوجدت للفنّ التشكيليّ مجالاتٍ جديدة، بمعنى أنّها رفعت هذا النوع من الأشغال إلى مستوى الفنّ بعد أن كان في مستوى الأعمال الحِرَفيّة. فباقة زهرٍ تتحدّى اللوحة، ومطرَّزات تباهي النقوش والمنحوتات. سرُّ الأولى أنّها تكوكبت على يدها، وسرُّ الأخريات لمسة السّحر في مرور تلك الأصابع عليها. أهي طلعتها انعكست على كلّ ما يحيط بها فأحالته روائع تكسو الشفوف والأبراد؟

باقات الأزهار على يدها لم تعد باقاتٍ عاديَّة نُضِّدت بسلامة ذَوق، فقد جعلتها تتحمَّل أشكالاً لا نهاية لها كما أشكال الطبيعة اللامتناهية صيغت من عناصر معدودة هي الماء والصخر والنبات والتراب.

وتعدَّت، في فنّها، الزهرَ النديَّ إلى الجافّ، ذاك الذي لم يعد له رونق ولا رائحة، والذي ترميه الأيدي الأخرى على أنّه ذَبُلَ ومات. فأعادت إليه الحياة ليظهر أجمل ممّا كان في غضارته، وليجعلك ترى رأيَ العين أنَّ ما من شيءٍ يزول وينتهي إذا كان هنالك مَن يعرف أن ينفخ فيه نَسَمَ الحياة من جديد.

وابتكارها هذا، في ما نعلم، لم يسبقها إليه أحد، ومَن ذا الذي يخطر له في البال أن يصوغ من الزهرة الذاوية ثغرًا باسمًا أو عينَين ناعستَين؟! لقد غادر النسغ عنق الزهرة وعروقها ولم يحفظها طويلاً ماءُ الإناء، أمّا إكسير الحياة الذي أمدّتها به تيريز فلا ينضب مَعينه، ولا يتبخَّر كالنسغ وسائر مُنَدّيات الغصون والأوراق.

هل الزهرة الميتة وحدها هي التي بُعثت حيّةً على يد الفنّانة الخلاّقة؟ لا وإنّما إذا أردتَ أن لا يذهب شيءٌ ممّا لديك سُدًى، وأن لا يُصبح في عداد النفايات، فاجعل تلك اللمسة السحريّة تمرُّ عليه.. لِتُحيله طرفةً فنيّة ولو انّه في الأصل زجاجةٌ تُرمى أو خَشَبَةٌ تُلقى للنار.

وتمضي تيريز على هذا النمط من الإبداع.. لا تعرف طاقة الخَلْق لديها حدودًا، فأنتَ بين النماذج التي كوَّرتها يدها من لا شيء كأنّك تستعرض طرائف لا حصر لها تحار كيف تراءت لها فكرتها قبل أن تنفّذها مجسَّدةً في المحسوسات!

في القفار تراها هائمة، لتلتقط منها عظم رأس حيوانٍ مُلْقى مع بقايا الذبائح، أو عرانيس ذرةٍ يابسة وفارغة من حبّاتها، لتجعلَ من هذه المرميّات عرائس جمالٍ ورونق.

وقد تحدَّت فنَّ الرسم، على أنّها من أربابه، بأن أوجدت مجسَّمةً أشكالَ الطبيعة التي تنقل الريشة صورتها على القماش، فتخطّت النقل إلى الأصل. وما قولك بالعرائش وأعنابها، أو بالورود وأشواكها، عندما تجدها متّخذةً من التنسيق أشكالاً يصعب أن تمرَّ بخاطر، ومكتسبةً، بفضل هذا التنسيق المبتكَر، دلالاتٍ كانت بعيدةً عنها؟! فبعضها يرمز إلى الميلاد، وبعضها إلى الشتاء، وغيرها إلى ألف دلالةٍ ودلالة مما تحيطنا به الطبيعة والحياة.

وتسألها هل تتكوَّن الصورة في خيالها قبل أن تحيلها واقعًا ملموسًا أم هي، بواسطة "الأدوات" التي بين يدَيها، تقوم بتجارب متكرّرة حتّى يصحَّ معها شكلٌ من الأشكال ترسو عليه؟، فتُجيبك بأنّها، فور أن تلمح الشيء، يتراءى لها ما يمكن أن "يطلع" منه، أي لأيّ غرضٍ فنّي يمكن استخدامه. فقرن الثور يوحي لها بفكرة، وغصن الشجرة أو جذعها فكرةً أخرى، وأكواز الصنوبر الجوفاء ترسم في رؤاها عوالم كلّها فتونٌ وإغراء.

محلُّها لبيع الأزهار لم يعد مجرَّد متجر، بل أصبح متحفًا يضمُّ روائع مبتكراتها وتكاد لا تلمح فيه أثرًا لسلال الزهر والباقات المألوفة.

وإذا أبديتَ لها رأيًا بضرورة إقامتها معرضًا لهذا الجديد في عالم الفنّ تقول لكَ إنّ معارضها الناجحة السابقة كَفَتْها لتعريف الجمهور بفنِّها وإقباله بحماسةٍ عليه، وإنّ معرضها الدائم من الآن وصاعدًا هو محترفها ومحلُّها المعقود الإسم على "التذكار"، لأنَّ كلّ ما فيه يرمز إلى ذكرى من الذكريات. فهذه الإضمامة هي للإيحاء بعيدٍ من الأعياد، وتلك النسيقة تعكس ملامح واقعةٍ تاريخيّة، أمّا تلك الأصداف المكوكبة في تركيبٍ مذهل فتشير إلى أسطورةٍ من أساطير حوريّات البحار.

تيريز محفوظ أبو شبكة غدت هي نفسها أسطورةً لا تُصدَّق، فقد جعلت من المستحيل ممكنًا، واستخرجــت مدهشاتٍ ممّا يُنظــر إليه على أنّه لا يصلح لشيء.

لأوّل مرّةٍ، على يدها، يلد العقم والولائد كواعب، ويُخْصِب الجدب والمواسم أعاجيب.

... وتتبارى عندها الرؤية الخلاّقة ومهارة اليد الصَّناع، والرابح من كلتَيهما الفنُّ الرائع.. وهُواته ومتذوِّقوه.

البلكسيغلاس يكتسبُ إضاءة ولمعانًا

في غاليري "دامو" بأنطلياس كان هناك موعد لمتذوّقي الفن مع الطرافة. فالرسم على البلكسيغلاس يتطلّب جرأة بمقدار ما أنّ المحاولة عرضة، ككلّ تجربة جديدة، للنجاح أو الفشل. إلاّ أنّه يظلّ فيها، مهما كانت نتيجتها، لذّة المغامرة والخروج على النمط المألوف.

وتجربة سُلَيمى زود كانت ناجحة، خصوصًا من الناحية التقنيَّة، إذ أكسب البلكسيغلاس اللوحات إضاءةً ولمعانًا تفتقدهما غيرها من اللوحات. وقد عرفت الفنّانة أن ترسمَ لا على الصفحة الأماميّة للمادّة بل على صفحتها الخلفيّة، ممّا جعل الرسم وكأنّه ضمن غلاف بلّوري برّاق.

آثار سُلَيمى زود، وقد حظيَت بهذه الروعة الإضافيّة فوق روعتها الفنيّة الأساسيّة، كانت أشبه بقصيدة جميلة زادها حُسن إلقاء الشاعر رونقًا ووقعًا، أو بقطعة مخطوطة من الأدب العالي أضفى عليها جمال الخط بهاءً فوق بهاء.

حتّى إذا دخلنا جوهر الفن عند سُلَيمى وجدنا جوًا وملامح في الآثار المعروضة تجمع ما بينها وتجعلها ذات طابع واحد متميّزة فيه عن سواها، أي تعطي الفنّانة شخصيّتها الخاصّة. إلاّ أنّ هذه الشخصيّة تكاد تقع في التكرار، أو هي وقعت فيه فعلاً، لأنّ الأشباح النسائيّة في اللوحات تتردَّد هي نفسها دون تنويع، فكأنّ لهذه الرسوم بطلات، أو بالأحرى بطلتَين اثنتَين لا تبارحانها كما لا يبارح بطل المسرحيّة مسرحيّته.

هاتان الشخصيّتان الملازمتان عطاء سُلَيمى هل هما هاجس لديها لا تستطيع ان تطرده من مخيّلتها.. أم أنّ طاقة الخَلق عندها ضاقت حتى اقتصرت عليهما وهو آخر ما نفترض صحّته؟

ثمّ هذه البيئة الماثلة في اللوحات هل هي فعلاً بيئة الرسامة؟ هل في مثلها نشأت وعاشت، أم هي أجواء عشقتها عشقًا فنّيًا فطغى لونها على ما أبدعته من رسوم؟

مهما يكن من أمر فإنّ هذا المعرض لسُلَيمى زود كان حدثًا فنّيًا مميَّزًا بصفته جاء تحدّيًا للنمط السائد في الرسم، وبصفته كشف عن ريشة ذات ميسم خاص لا يقلّد إلاّ نفسه. فإذا رأينا بعد اليوم لوحة شاردة من هذه اللوحات.. لا تحمل تعريفًا بها ولا توقيعًا فلن نتمالك مع ذلك من القول إنّ هذه اللوحة هي لسُلَيمى زود.

يبقى أن نهمس في أذن سُلَيمى زود بأنّنا ننتظر منها أعمالاً مستقبليّة تخرج من إطار البيئة والشخصيّات التي سيطرت على معرضها هذا كما خرجت هي من دائرة الرسم المعتاد إلى طريقتها الجديدة الجريئة.

هواية تبزّ الاحتراف

نُشرت في مجلّة "الصيّاد" – السنة ٣٥ – العدد ١٩٥٩ – ٦ – ٢٠ تمّوز ١٩٧٨.

فكرتان يخرج بهما الزائر من معرض الصور الفوتوغرافيّة الغريبة التي حقّقها الدكتور قيصر نصر، أستاذ الفلسفة وعلم النفس المعروف، وهما أوّلاً أنّ الهواية قد تصل أحيانًا إلى جودة تبزّ الاحتراف، وثانيًا أنّ التصوير الفوتوغرافي، في مستوياته الرفيعة، يداني فنّ الرسم اليدويّ ويعانقه.. إن من ناحية براعة التقاط المشهد أو من ناحية إتقان العمل التنفيذيّ.

فهذه الصور الفوتوغرافيّة هي لوحات فنيّة لا تقلّ عن اللوحات المرسومة، والتفنّن فيها قائم على القدرة الهائلة في جعل موضوع الصورة، أي الأشياء المصوَّرة فيها، يعطى شكلاً عامًا يتعدّى حقيقته بحدّ ذاتها ليصبح كأنّه شيء آخر.
والمشاهد الغالبة على المعرض هي مشاهد الأزهار، والنباتات عمومًا حتّى الأشواك منها. والأزهار منها البرّي ومنها المؤصَّل، وأجملها تلك "الرشّة" من الأقحوان التي تملأ إحدى الصور غير تاركة فيها هامشاً.. حتى بدت كأنّها منمنمة فارسيّة أو قطعة من ثوب نسائي معرَّق.

إلاّ أنّ هناك تنويعًا لا يُنكَر في المعرض، فالمشاهد البحريّة والأثريّة تحتلّ جانبًا لا بأس به منه. والمنظر الطريف هو منظر ذلك المدخل بين الأعمدة الأثريّة في صور، حيث الفراغ لا يبدو بين الأعمدة المرصوفة على الجانبَين، بل تبدو هذه الأعمــدة وكأنّها حائط مزدوج مضلَّع. وكلّ عمــود موصول بمقابله بواسطة جسر

يصل بين رأسَي العمودَين. والفراغ، كذلك، لا يبدو بين هذه الجسور الممتدّة من فوق. أمّا أرض المدخل فهي درج يتصاعد حتى نهايته، ممّا يجعل الناظر إلى الصورة يحسب أنّها تمثّل آلة التصوير من الداخل، لأنّك كلما توغّلت مع المنظر نحو عمق الصورة كلّما صغر المدخل وضاق.. حتى يرسم في النهاية ما يُشبه الفتحة التي لا يُشبهها غير فتحة آلة التصوير التي هي المنفذ إلى "الحجرة المظلمة" فيها.

أمّا الصورة التي عنوانها "نوتردام" فقريبة من أن تكون صورة بالأشعّة للعمود الفقريّ، وصورة "الصخر على الشاطئ" هي أقرب ما يكون إلى شكل عظم القدم.

كذلك هناك طبيعة ميّتة: زجاجات فارغة، وشجرة جرداء قرب قبّة الكنيسة. كما أنّ هناك صورًا للطفولة لا ندري ما إذا كانت مُضافة على المعرض لأنّها لا تحمل أرقامًا كبقيّة الصور.

ومن المشاهد الموفَّقة صور القمر بين الغيوم، وصورة لا يمكن الاعتقاد بأنّها فوتوغرافيّة لأنّ أكثر الريشات تطرّفًا وخروجًا علىالمألوف لا يمكن أن تتصرّف بالرسم كما تصرّفت هذه الصورة، وهي لشراب "الجنّ" منسكبًا – نكاد أن نقول منهمرًا – بالألوان.

وقد عرف المصوّر أن يأخذ للمشهد الواحد أحيانًا صورتَين بلونَين أو حجمَين مختلفَين، فإذا وقْع الصورة على الناظر إليها مختلف هو الآخر بالنسبة إلى كلّ حجم ولون.

وإذا كانت بعض الرسوم الفنيّة يعطيها أصحابها صفة "الدراسات" فلا شكّ بأنّ بين هذه الصور الفوتوغرافيّة ما هو دراسة للطبيعة والنبات. فاختصاصيّ الفلسفة وصاحب الدراسات المعمَّقة في حقله لا بدَّ أن يظهر، في كلّ أثرٍ له، عمل العقل؛ وهكذا فإنّ عمل العقل ظاهر في صوَره، ومعه عمل الحسّ، وعمل الذوق.

الجزء السَّادس

شهادات

جان كميد: لمحة عن حياته

أطلّ جان كميد علىالعالم الأدبيّ رئيسًا لتحرير مجلّة "الرسالة" وهو ابن ٢٤ سنة، فكان ربّما أصغر رئيس تحرير لمجلّة أدبيّة كبرى في العالم، وهي المجلّة التي قال عنها الشاعر هنري زغيب إنّها كانت في صدارة المجلاّت الأدبيّة الرائدة في لبنان والعالم العربيّ، وكثيرون من الأدباء المشهورين اليوم كانت أولى إطلالاتهم من على صفحاتها.

والده المحامي والشاعر والخطيب فيليب كميد، الذي لمع في مرافعاته القانونيّة حتى لُقِّب بأديب المحاكم.

لمع جان كميد في مجلّته عبر دراساته النقديّة للشعراء والأدباء المعاصرين حتى قال عنه الأديب عبد اللطيف شرارة إنّه *Sainte Beuve* العالم العربيّ.

بعد "الرسالة" التي صدرت من العام ١٩٥٥ حتى العالم ١٩٥٨، ترأس تحرير مجلّتَي "الرحمة" و"أصداء" مواصلاً منهما رسالته الأدبيّة، وذلك ما بين عامَي ١٩٦٥ و ١٩٧١.

إستدعته مجلّة "الصياد" ليُشرف على تحرير الركن الثقافي وركن التحقيقات والريبورتاجات فيها، ثمّ تسلَّم بابَيْ "الإدارة التربويّة" و"الإدارة العسكريّة" في مجلّة "الإداريّ" الصادرة عن دار الصيّاد.

في الوقت نفسه كان المراسل الثقافيّ من لبنان لجريدة "الشرق الأوسط" الصادرة في لندن، ومشرفًا على الركن الثقافيّ في مجلّة "الجنديّ اللبناني".

مع فريق من أدباء كسروان أسّس "مجلس كسروان الثقافي" وتسلّم فيه مفوّضيّة الشؤون الثقافيّة، وهو الآن نائب رئيسه.
إختاره "ديوان أهل القلم" عضوًا في مجلس أمنائه، كما اختاره "الملتقة الثقافي" في تنّورين وجبيل عضوًا إستشاريًّا فيه، وهو أيضًا عضو اللجنة التحكيميّة لجائزة الأب الشهيد بطرس أبي عقل.
هو أحد أركان جمعيّة "أهل الفكر" التي تضمّ نخبة من الأدباء اللبنانيّين، وحاليًا نائب رئيسها.

أقيمت له حفلتان تكريميّتان، الأولى عند نيله "درع الثقافة" من وزارة الثقافة والتعليم العالي، والثانية عند نيله درع "جائزة جورج طربيه وجورج بدوي للإبداع".
أمّا يومه المشهود فكان لدى نيله جائزة سعيد عقل على دراسته المقارنة عن الأدب والشعر عند سعيد عقل والياس أبي شبكة وأمين نخلة وعمر فاخوري.

يوم نال درع نادي "لا جوكوند" الثقافي تحدَّث عنه الشاعر فوزي عطوي فقال:
"مضى جان كميد في موكب الإبداع الثقافي أديبًا وناقدًا وشاعرًا، ومُشاركًا في المؤتمرات والندوات، وفي المجلات الثقافيّة التي رعاها، مجسِّدًا الوفاء بأسمى معانيه. إذ كان لا يفوّت فرصة تسنح له إلاّ نوَّه بأدباء لبنان والبلاد العربيّة والمهجر، وبمؤلَّفاتهم النثريّة والشعريّة. وبمقدار ما أنصف إخوانه الأدباء والشعراء، بمقدار ما ظلم نفسه ظلمًا فادحًا، إذ لم يَسْعَ إلى نشر كتاب يضمّ إبداعاته نثرًا وشعرًا".

أمّا يوم نال "درع الثقافة" فقد قال رئيس فرقة ساحل علما الفنّية الأستاذ لويس القسيس التي أقامت له الحفلة التكريميّة بهذه المناسبة:

"نكرّم جان كميد أديبًا وناقدًا وصحافيًا وصديقًا نعتزّ بصداقته ونفخر، لأنّ مَن كان جان كميد صديقه كان صديق الثقافة والدّعة واللطف والإخلاص والوفاء".

وقال المحامي الأستاذ الياس أبي عقل: "أليف المطابع والمحابر هذا.. لو كان لماردٍ من الجنّ أن يمسخه إلى غير صورته البشريّة لما جعل منه غير قلم وورقة، إذ كان رفاقه كلّما أضاعوه وجدوه غارقًا بين تلول الورق، والمراجع الأدبيّة والعلميّة التي كانت لا تفارقه.

إذا سَهِرَ فسميره كتاب، وإن غفا فليحلم بقصيدة أو مقال:

كنتَ المنـــــارة يهتـــــدى بشعاعها والبحــــر يُغــرَف مــن لآلئ درِّه

والـــــدرع جـــاءك للثقافة رامــزًا، مَـــن ذا سواكَ درى مكامــــن سرِّه

إن كان عقلــك للثقافـــــة مرتــــعًا فالـــــــدرع يقبـــــع هانئًا بمقرِّه"

وفي هذه المناسبة كتب إليه صديقه الأديب أمين زيدان يقول: "أيّها المكرَّم أديبًا وناقدًا وصحافيًا، بوركَ للقائلين فيك، تداعوا كرامًا يكرّمون، حسبهم مكافأةً على فرح العناء أنّهم مشوقون ولو إلى إطلالة على دريراتٍ من خفيّ مقالع درّك، بها يُعلون لك شأنًا. ترى بين هؤلاء مَن يطلّ عليك من مطمئنّ قلبك والضمير، من مكمن روحك والرؤى، من مساحات فكرك والخيال؟".

الأوسمة التي نالها:

وسام الأرز الوطني من رتبة فارس.

وسام العمل الإنساني من رتبة فارس ثم من رتبة كومندور من المنظمة الإنسانيّة العالميّة في *Lille* بفرنسا.

الجوائز: جائزة الشاعر سعيد عقل.

الدروع التقديريّة:

"درع الثقافة" من وزارة الثقافة والتعليم العالي.
درع قيادة الجيش مرّتَين.
درع مجلس بلديّة جونيه مرّتَين.
درع اتّحاد الصحافة اللبنانيّة (نقابة الصحافة ونقابة المحرِّرين).
درع جائزة جورج طربيه وجورج بدوي للإبداع.
درع نادي *La Joconde* الثقافي مع الشارة الذهبيّة للنادي.
درع جمعيّة "أهل الفكر".
درع مؤسّسة "مبادرات للإنماء".

الشعارات والميداليّات التقديريّة:

شعار اللجنة الأولمبيّة العسكريّة اللبنانيّة.
شعار مدرسة "الجودة" وندوة "الجودة" الثقافيّة.
ميداليّة رابطة خرّيجي معهد الرسل مرّتَين.

كتبه السّابقة:

أربعة كتب مترجمة عن الفرنسيّة صدرت عن دار "المنشورات العربيّة" هي:
النموّ الاقتصاديّ
اللاَّوَعي
الديغوليّة
الثورة الروسيّة

جان كميد: شهادات فيه

أديب كبير، ووجه لبنانيّ وسيم. نشأ في بيت العلم والقانون. ثقافة شاملة، ووطنيّة صادقة لا غبار عليها. أشرف برئاسته على تحرير مجلّة "الرسالة" الأدبيّة ومجلَّتَي "الرحمة" و"أصداء". وهو ناقد، وقد سبر أغوار اللغات، فكان الترجمان الصادق لأدباء ترحّلوا وبقيت كلماتهم منارة للأجيال.

(من كلمة للإعلاميّة **مي متّى** في تقديم جان كميد بمناسبة أدبيّة)

الأستاذ جان كميد ليس شاعرًا جاهليًّا ولا بالصحافيّ الشاعر، ولكنّه مالك لرهافة وذوق وثقافة تمكّنه من أن يعيش حالات الشعراء الحميمة التي هي تعبير عن حالات الناس في مواجهة أحداث الحياة وأطوارها. إنَّه القلم الشهم في حقول الصحافة ومروج الأدب والثقافة.

(من كلمة **جان بخّاش**، رئيس تحرير جريدة "زحلة الفتاة"، مقدِّمًا جان كميد في ندوة أدبيّة بزحلة)

ترجمات جان كميد يكلّلها الصدق والضمير المهنيّ والثقافة الواسعة، ناهيك عن سحر التعريب الإحساسيّ للكلمة بظاهرها اللغويّ وجوهرها الروحيّ وعمقها النفسيّ وبُعدها الإنسانيّ.

جان كميد يزيل الإعاقة التعبيريّة، ويحرّر كبت الأداء، ويرفع أعمدة الإمكانيّة فوق رموش الاستحالة.

الكلمة مع جان كميد تأخذ شكلاً إنسيابيًا جديدًا يخترق الروح، ويعشعش في العقل، دون أن يؤذي النظر أو يكدّر السمع، كونه يتعاطى مع الكلمة الأجنبيّة الصخريّة كالنحّات، يصنع منها تمثالاً ناطقًا يزرع فيه الشرايين، يضخّ فيها دفقًا من دمه الأدبيّ النقيّ، ويمنحه إشعاعًا من روحه السامية والمتواضعة في آن.

جان كميد يجسّد الكلمة بكلّ أبعادها المرئيّة وغير المرئيّة، يغرس في خريفها الكئيب ربيعًا مزهرًا، وقيمةً روحيّة خالدة. يغوص في أعماق العبارة محلّلاً مدقّقًا ويعيش مع كاتبها ليسبر أغواره.

لقد استحدث جان كميد مدرسة رائدة في الترجمة والتعريب، شعارها الحس الحدسيّ، والإحساس الماورائيّ، والتحليل النفسيّ للكلمة، وما وراء تلك الكلمة ومَن وراءها. وكان كميد أحد ثلاثة ينتسبون إلى الترجمة النفسيّة وهم جورج مصروعة وإميل بيدس وهو.

(جان كميد المترجم، بقلم **العميد ألبير الحاج**، دكتور في علم النفس).

جان كميد في جونيه علَم من أعلام المعرفة والفكر والصحافة.

توغَّل في اللغة، فامتلك الفصاحة والبيان، وتحلّى بشيَم الكبار من صدق ونبل ووفاء. نذر حياته في سبيل الكلمة الحرَّة والرأي السديد والموقف الجريء.

حضورٌ ثقافيّ متجدِّد مميّز. إختصاص عميق في فنون الكلمة وروعة الأدب الأصيل. شرب من نبع الثقافة حتى ارتوى، وانطلق في آفاق رحبة بشغفٍ ولهفة. شراع في مهبّ رياح الإبداع، وقلم سيّال لا يهدأ ولا يستكين.

طاف وجال واستنهض في مسيرة ثقافيّة مرصَّعة باللآلئ، مبنيّة على النقد المهذَّب والنصح الصادق، متوخّيًا نشر الطيب والجمال في أجيال الوطن الصغير بمساحته، الغنيّ بعطـــاءاته. هو الرائد في كلّ ما كتب وما قال، ففي كل محطّة أدبيّة ومداخلة

فكريّة لمع وخطف الاستحسان، غائصًا على الدرر في شتّى مواضيع المعارف والعلوم، وعلى كلّ ما يرفع ويتسامى بالإنسان.

جان كميد يكبر فيه المنبر البلديّ، وتكبر فيه جونيه، ويفخر به لبنان.

كلمة المنبر البلديّ لسيّد المنابر الأديب جان كميد.

(كلمة الأستاذ **واكيم أبو لحدو**، رئيس اللجنة الثقافيّة في بلديّة جونية، مقدِّمًا جان كميد في محاضرة بالقصر البلديّ).

جان كميد إطلالة أدبيّة وفكريّة مميّزة ليس في كسروان – الفتوح بل في كلّ لبنان.

شهادة "الحديث" به مجروحة، لأنّه من أهل البيت، ومن أسرتها التي، بقلمه السيّال، يتحفها من حين إلى آخر بباقة من أفكاره النيّرة، النابعة من ثقافته ووطنيّته وقلبه الكبير.

يكفي أديبنا الصديق جان كميد أنّه من النخبة المختارة التي تحيط بهرم الدولة الرئيس العماد إميل لحود، ويحظى بثقته نتيجة عطاءاته في شتى المجالات. كما لا يسعنا إلاّ التنويه بمراحل المسؤوليّات التي تولاّها عن جدارة واقتدار، طوال حقبة من حياته امتدّت إلى عهود زاخرة بالإبداع، ناهيك عن الوفاء والنبل والأخلاق في تعاطيه مع مجموعة من أسرتَي الإعلام والأدب.

جان كميد، الغني بثقافته، الناقد الفنّي، الذي ورث عن والده الاستقامة والمواطنيّة الحقّة، هو في خدمة لبنان دائمًا، وما مناسبة تكريمه من فرقة ساحل علما الفنيّة إلاّ الدليل على تقدير أبناء بلدته لقيمته وقيَمه ومثاليّته.

تكريم جان كميد انقلب إلى مهرجان عاطفيّ وتقديريّ لعلَم ساحل علما الذي يستحقّ كلّ تكريم وتقدير وإكبار.

(جريدة "**الحديث**")

منذ كنتُ يافعًا واسم جان كميد الأديب يردّده أبناء جونية وكسروان على مسامعي بشيء من التقدير والإعجاب، حتّى أنّني تقتُ إلى شرف معرفته. وتشاء الصدف أن ألتقيه، وكم كانت سعادتي كبيرة لأنّني تعرّفت إلى شخصيّته المتعدّدة المواهب. واكتشفتُ سرّ محبّة أبناء المنطقة له.

جان كميد، المتواضع، الأنيق الهندام والكلمة، الشفّاف في التعاطي، الموسوعيّ الثقافة، الأديب والصحافي والناقد والمنبريّ، لا تستطيع إلاّ أنّ تحبّه، ليس لأنّه يفرض احترامه بلباقة عليك، بل لأنّه يكتنز الأخلاق والمعرفة، ويجمع مجد الكلمة من طرفَيه في الأسلوب والمضمون، فتفخر بمجالسته الراقية، التي يحملك فيها إلى العمالقة والكبار، وإلى الخوابي العتاق من أرباب الثقافات في الشرق والغرب. فتُلحّ عليه طالبًا للمزيد من الاستفاضة والاستطراد، حتى تصل إلى درجة من الشعور بأنّكَ في حضرة إمام من أئمّة المعرفة، او في حضرة مبدع استثنائي يخطفك بسحر كلماته إلى جمالات وصوَر ولا أروع لا أبهى، مقتطفةً من شتّى بساتين المعارف والعلوم.

(**واكيم أبو لحدو**، لدى منح جان كميد درع وزارة الثقافة وتكريمه من قِبَل فرقة ساحل علما الفنّية).

في النصف الأوّل من القرن الماضي كان المشهد الأدبيّ في لبنان وفي ديار الانتشار يعجّ بكبار الأدباء والشعراء، وامتدّ هذا المشهد إلى النصف الثاني من القرن نفسه. وفي إطار هذا المشهد نشأت في لبنان مجلاّت أدبيّة عديدة قامت بالدور الكبير في هذا الميدان. يومها كان الأديب والشاعر جان كميد أحد أبرز كتّاب ونقّاد تلك المرحلة، حيث كان يتولّى رئاسة تحرير مجلّة "الرسالة" التي احتلّت مكانها المميَّز في عهده. وانطلاقًا من كونه صاحب تجربة أدبيّة طويلة، وأحد شهود تلك الحقبة من الزمن، كان هذا اللقاء معه.

(**إسكندر داغر**، في استهلال حديثٍ له مع جان كميد تحت عنوان "تجربة أدبيّة طويلة في عصر عمالقة الأدب والشعر"، مجلّة "الأسبوع العربيّ")

الأديب الذوّاقة، صاحب الفكرة الغنيّة، والكلمة الساحرة الطلية، والحروف المضمخة بألف حلاً وحلى.

(**الشاعر فوزي عطوي**، في تقديم جان كميد لإلقاء كلمة في احتفال تكريم الشاعر خليل أيّوب الحتي).

جان كميد، القلم المِن نار.

سعيد عقل

جان كميد، خيّ القلم الأطيب من نغم القصب.

جان كميد، البنفسجي المتواضعا الموجعا.

ميشال طراد

جان كميد جمع بين التأليف والترجمة، أي بين الخلق وإعادة الخلق، على المستوى الأرفع.

رواد طربيه

جان كميد، الأديب المطيّب، والناقد الرصين على أناقة الأداء.

رياض حنَين (في مجلّته "الدفاتر اللبنانيّة")

جان كميد تُزهرُ كلماتُه أقمارًا في عتمة القلب.

أنطوان رعد

منح جائزة سعيد عقل الأسبوعيَّة إلى جان كميد

جريدة "البيرق" – العدد ١٧٩٠٦ – الخميس ٢٧ شباط ٢٠٠٣

كرم: قلمه من أعصابه، أمّا حبره فمن حبايا العروق
عقل: يكتب بأناقة ويقدّر الكلمة الأنيقة

منح الشاعر سعيد عقل جائزته الأسبوعيّة إلى الصحافيّ جان كميد على "كلمة ملكة" كتبها عن أمير البلاغة أمين نخلة صاحب "المفكّرة الريفيّة".

وقد أقيم للمناسبة احتفال في نقابة الصحافة رعاه رئيس الجمهوريّة العماد إميل لحّود ممثَّلاً بمستشاره الإعلاميّ رفيق شلالا، وحضره نقيب المحرِّرين ملحم كرم والوزير السابق نائب نقيب الصحافة جورج سكاف ممثِّلاً نقيب الصحافة محمّد البلعبكيّ وحشد من الشخصيّات الإعلاميّة والفكريّة والثقافيّة.

بعد النشيد الوطني ألقى سكاف كلمة ترحيبيّة قال فيها:

"جان كميد ليس الأوّل الذي كتب عن أمين نخلة ونال جائزة سعيد عقل. أمين نخلة هو فعلاً أمير البلاغة، وإنّ أديبًا مثل جان كميد لا يقارب الإنسان فقط بل يغوص في بحره ويستخرج الدرر. جان كميد استحقّ الجائزة مرّتَين: مرّة لأنّه كتب عن أمين نخلة، مرّة لأنّه نال تقدير الأستاذ سعيد عقل".

ثمّ ألقى الشاعر سعيد عقل كلمة قال فيها: "أمين نخلة مفخرة هذا العصر. واللغة هي الإنسان، وهي التي تميِّز الإنسان من الحيوان. وعندما نقول إنّ أمين نخلة هو كبيرنا في اللغة يعني أنّنا نقول إنّه كبيرنا في الإنسانيّة.

والأستاذ جان كميد هو من القلائل الذين يعرفون تقدير أمين نخلة لأنّه، أي الأستاذ كميد، أمين نخلة آخر، فهو يكتب بأناقة ويقدّر الكلمة الأنيقة.

صاحب جائزتي اليوم بإمكانه أن يتحدّث عن أمين نخلة، والجائزة اليوم مع الأستاذ الكبير جان كميد تكبر".

ثمّ ألقى النقيب ملحم كرم كلمة استهلّها بشكر رئيس الجمهوريّة العماد إميل لحّود على رعايته هذا الحفل وقال: "نشكر فخامة رئيس الجمهوريّة العماد إميل لحّود لأنّه أوفد إلينا مستشاره الزميل الأستاذ رفيق شلالا ليشارك معنا في منح زميل لنا جائزة سعيد عقل. ثمّ فرحة كبرى ثانية هي أنّ الصحافيِّين هم الكثرة التي تنال جوائز سعيد عقل. أربعة صحافيّين على التوالي فازوا بها، ممّا يعني أنّ سعيد عقل صحافيّ بمقدار ما هو أديب، ومقدِّر للكلمة بمقدار ما هو شاعر".

وأضاف النقيب كرم: "الزميل المحتفى به جان كميد متفرِّد ما استطاعت مدرسة أن تدَّعيه، فظلّ على استقلاليّته وعلى عدم إيمانه بالالتزام. إنّ لكتاباته استمرارًا في النفس. هذا أدب سارٍ لا يُعرف له قرار.

جان كميد قلمه من أعصابه، أمّا حبره فمن حبايا العروق. تسأله الريشة إشفاقًا عليها ساعة الوضع، حتّى إذا زال الألم كانت الفرحة، وكانت العافية.
مرّة جديدة نقول شكرًا لسعيد عقل، هذا العملاق الذي نصلّي دائمًا أن يعافيه الله ليظلّ الألق والوهج، والموهبة والعطاء.

وبوحيٍ من جائزته، وعلى هامشها لا تداركًا عليها، أهدي إلى الزميل جان كميد، وهو من البارزين في الأسرة الصحافيّة، هذا القلم الذي كان دائمًا أمينًا عليه".

كلمة الأستاذ أنطوان خويري

أمين عام مجلس كسروان الثقافي

في حفل تكريم الأديب الأستاذ جان كميد

في ١٤ شباط ١٩٩٩

مدرسة راهبات العائلة المقدّسة المارونيّات – ساحل علما

مَرحًى رسولَ الفكــــرِ هلاَّ تخطــرُ زهـــوًا، تهلّلُ فرحــــةً وتُكبّــــرُ
والقـــومُ حولك نخبــةٌ تسمو عُلًى في بهجـــــةِ اللُّقيا، وطيــبٌ يُنشَرُ؟
أَم أنَّ نشوةَ غبطـــــةٍ فاحــت شذًى، سَكرى، تعـــبٌ رحيقَها فتخـــدَّرُ
وتـــــروح تحلم بالنعيـــم كأنّـــه لك فيه عـــــرشٌ للنُّهى أو منبــرُ
تختالُ فوقـــه ناثـــرًا دررًا على قيـــمٍ قضيت العمـــر فيها تفخرُ؟

***

يا جــــان هذا يومك المشهــود في روض البيــان، وفي رياضك كوثرُ
هيّــا تسلَّـــمْ للثقافــــة درعَهــا وغــــدًا وسامُ العلــمِ آتٍ يَقْــدُرُ
فضلَ اليـــراع يُلاعب الفكرَ السَّنا بدعًا عليه من نسيجِـــك مئزرُ.
قُــــمْ رَوِّنا من ديمة الأطيــاب، ها خمرُ الجنى قــد دار فينـــا يُسكرُ
واملأ كؤوسك بالوفـــاء محبّــــةً، فالحبُّ يُحمـــدُ في الوفاء ويُشكرُ.

***

"محرَجٌ أنا"، قالها منذ سنة تقريبًا وهو يقدِّمني في الملتقى الثقافي لبلاد جبيل. وراح يغمرني بأبهى ما في قلبه من شميم المحبّة والتقدير، فإذا بكلّ حرفٍ من حروف كلماته أرغن كبير!

أمّا أنا، اليوم، فما أحرجني، بل أتعبني وحيّرني، بحيث لم أعد أعرف من أيّ زاوية أتناول شخصيّته.. وهو الشامخ بعقله على عمره، والراسخ بذكائه علىأيّامه.

ولم أعد أدري في أيّ حقلٍ أو مجالٍ أتحدّث عنه، وهو المكنوز المعرفة على شهب الضياء، والمصهور الثقافة على لهب الذكاء.

ولم أستطع كذلك أن أحيط بما فيه من مناقب تميّز بها وامتاز، فشعرت وكأنّني أجتدي النّجوى من ثغر ناسك يُقلق اليراع، أو أطلب النقاء من عين ناقد يُبهج الورق.

إلاّ أنّني ودَدتُ لو استعرت قلمه وهو رهيف سحر، ولملمت شيمه وهي نثير تبر، وجمعت قيمه وهي فُتاتُ عطر، وسألت الناس: "مَن هذا؟" لأشار الكلُّ إليه بعيونهم وقلوبهم وهتفوا: "إنّه الأديب – الإنسان جان كميد".

يا حجّة الأدب والبيان،
لولا اتهامي بالمبالغة لشدّة معرفتي بك، أخًا ورفيقًا وصديقًا، طوال خمسٍ وثلاثين سنة لجاهرتُ بأنّ الله عندما خلقك أراد أن يخلقك كسميّك السابق الذي جاء يُعِدُّ الطريق للحقّ والحياة، ويُعمّد الكلمة بالماء لا بالروح. ولكنّك أنت عمّدت الفكر بالحبر والعرَق، وأعددت الطريق للثقافة والأدب، فوقاك الله شرَّ هيروديّةِ الخيانة والسياسة، وحفظ رأسك لأنّه متوّج بالإيمان والمعرفة.

أخي جان،
أنتَ وأنا تجمعنا على غوسطا روحان: أنا بروح أبي، وأنت بروح أمّك. وإلى ساحل علما تشدّنا محبّتان: أنا بقلب أمّي، وأنت بقلب أبيك.
أتراها، هذه المقاربة، نسبًا هي إلى بعض معجزات الله في خلقه، أم حَسَبًا هي إلى بعض مصادفات الإنسان في حياته؟
أم أنّ كليهما وجهٌ من وجوه الشرف والثراء، وهو الإسم الرديف لنعمةٍ من السماء؟
إنّهما في الحالَين عروةٌ وثقى تشدّنا الواحد إلى الآخر.. فوق ما هنالك بيننا من عرًى ليست، على الدهر، إلى انفصام.

أيّها السادة،
هذا الجان كميد، الماثل أمامكم اليوم على غير رِضًى منه لأنّه متزنبق القلب، ومتسنبل الفكـر، هو إنسان متأجّج العاطفة والوجدان، متمسّك بالوداعة والرّصانة

على لين جناح، وهدوء طباع، وشفافيّة مضيئة. وهو كمَن سلفه من عائلته الكريمة آل كميد في لبنان ومصر، ومَن سبقه من شعراء وأدباء بلدته ساحل علما، رائد من ألمع روّاد النقد والكتابة والترجمة، وآثاره بيّناتٌ نواهض في مجلاّت "الرسالة" و"الرحمة" و"أصداء" و"الصيّاد" و"الصحافي" و"أوغوستا" و"الإداري" و"الجندي اللبناني" وصحيفة "الشرق الأوسط" وغيرها.. وبين دفّتَي عشرات الكتب.

له في الشعر بعض الومض واللُّمَع، وله على الأدب القديم سعة اطّلاع ترفدها ثقافات، وفي الأدب المعاصر عمق معرفة وإطلالات.. نفذ من خلالها إلى كل مكنونات الفكر بحثًا وتنقيبًا، ونقدًا وتوجيهًا، فغدا عالِمًا كبيرًا بأسرار الكلمة، وصاحب قدرة في التعليل والاستنتاج.

من مجلس كسروان الثقافي بدأنا المسيرة معًا، ولكنّه كان الأسبق في الوصول إلى قمّة البراعات الأدبيّة اللافتة، بحيث تميّز بمذهبه الخاص في النقد، وبسداد الرأي، وتقويم كل أثر أدبيّ تأليفيًا وجماليًا، كما الرسّام في خياله وخطوطه وألوانه، معتمدًا على براعة أسلوب نابعة من التجربة والمعاناة، ومنطوية على التحرّر من كلّ مَيل وعاطفة، ومستندًا إلى الفكرة التي طبعت أسلوبه باستوائيّة فريدة.

ولا أحسب أنّ هناك أديبًا خطّ مقالاً أو كتابًا، ولا شاعرًا أطلع قصيدة أو ديوانًا، ولا فنّانًا صاغ رائعةً وأبدع جمالاً ولم يخضع لغربال جان كميد أو ميزانه، معتمدًا على معايير دقيقة في المقاربات العلميّة والاستدلالات السليمة، وبعدها إمّا أن يُهرق نقمة الهجاء أو يغدق نعمة الثناء، أو يُصدر حكمًا لا استئناف فيه ولا نقض.

في كتابات جان كميد مزيج من اكتناه مواهب، واشتمال ثقافة، واكتمال عقل مضيء.

إنّه مدرسة قائمة بذاتها.

وهو وإن لم يعتلِ منبر التدريس طويلاً إلاّ أنّ كثيرين تتلمذوا عليه في مجلّة "الرسالة" وغيرها.. ونهلوا من خزّانه الموسوعيّ.

أخي وصديقي،
يفخر بك التكريم لأنّك تستحقّه، ولأنّك لغير الحبّ والوفاء ما مددت يدَيك يومًا، ولسوى البذل والعطاء ما شددت عينَيك مرّةً. فعليك من تألّقهما سمات، ولك في عشقهما مكرُمات. وها نحن اليوم نَذري المسك أمامك.. ليُصبح النظيم من فُتاتك.
واسلم لنا، لأنّ أفضل ما عندك قيمة فكريّة، وأشمل ما لك محبّة وفيّة، وأجمل ما فيك أنّك للمثاليّة مثاليّة.

كلمة الدكتور ميشال كعدي

في احتفال تكريم الأديب جان كميد

١٤ شباط ١٩٩٩

إمتيازات كثيرة ورجاحة فاعلة

تشيَّمَ الأَخلاقَ فتسنَّمها، حيثُ الغايةُ، وزهوُ الرّقاعِ، وحَدُّ اليراعةِ، وأولي الشّهامة. على أنّني أُسرِعُ لأكشِفَ عن وفيٍّ عاشَ على النّشقِ الأَسودِ، ونباهةِ العَروفِ، ورَجاحةِ الحافظةِ، والوصولِ المعافى، وومضِ الفكرِ في متن الرّسالة. أَمّا العِلمُ فقد يُؤتى على بُرودِ الرُسُلِ، كما الأمانات في مذاهبِ العُجْبِ.
هو، هو، جان كميد، الأَديب والنّاقد والصّحافيّ.
قلمُهُ لم يعرفِ الجفافَ يومًا، فَهُوَ على طفحِ الدّواة نبضُ أَعصابٍ وأعراقٍ وكَلِم. ريشَتُهُ يُستاكُ بها.

هذا الأديبُ المميّزُ لم تُؤثِّرْ عليه أَثقالُ الرِّسالةِ والمعرفةِ والمكانةِ، فكلَّما تسمعُهُ أو تقرأُهُ تشعُرُ بثوابِ الرِّضى ونجاحِ الدِّراسةِ، وإلحاحِ ميعادِ العريقين في التَّرَفِ.

يمرُّ على المعضلاتِ بمطارفِ الأُمراءِ، ويلاعبُ الصُّعوبةَ بألوانٍ من بريقِهِ مِن دون عِثارٍ. ثمَّ أنتَ معه في طوافٍ على مدٍّ السّياقِ، عبر الصَّوابِ المنزَّهِ، ومُتَعِ الجمالِ. أَمَّا الشَّهادةُ فتُركَزُ لشهاماتٍ بين الصَّفحاتِ على كثيرٍ من دعامةِ العقلِ، وصباحةِ الأَداءِ ويستمرُّ الذَّكاءُ على بقاءٍ.

إن قرأتَ لهذا الرّياديّ توافَدَ عليكَ الذَّوقُ، والأَدبُ الجَمُّ، والنَّقدُ، والدّراساتُ، تختزنُها الصُّحُفُ، والمجلاَّتُ، وبخاصَّةٍ مجلَّةُ الرّسالة، الَّتي أَعطاها مِن أَسلاكِ بصرِهِ وعمرِهِ حتّى غدتْ زادًا لكُلِّ سغابةٍ، وما شاءَ ربُّكَ مِن فَهْمٍ.

يا جان،

تمنَّيتُ خطأَكَ، وهفوَتَكَ، وفي كلِّ مرَّةٍ كنتُ أستحثُّ عليكَ الشّدائدَ.. لعلَّها مِن أَعدالِكَ وأحمالِكَ، لا لانتقام، بل لأكونَ ناقدًا موضوعيًّا، فيجدُني الرُّفقاءُ في مجالِ الإعجابِ بالعَلَمِ المغوِّرِ، والمهوِّدِ، فيقتَحِمُ المصاعبَ من دون رهبةٍ، أَمَّا العدَّةُ فمن خبيءِ النِّياطِ، والاعتدالِ، والقدرةِ الوثّابةِ، والتجديدِ، والجُرأةِ.

أيُّها النُّجُدُ،

مهما قلنا في الأديب جان كميد تظلُّ الحقيقةُ في جمام.

بيانُه، ووضوحُه، كماءِ المُزنِ يوزَّعُ من دونِ حساب.

كلماتُه كعطرِ القواريرِ تُهرَقُ مجّانًا على محبّيه.

محبّتُهُ نحتٌ على جبينِ الزَّمنِ، بل ضميرٌ يُحرِّكُ بعثَ رسالتِهِ، فيعكِّفُ المضامينَ والإبـــداعَ ليستقيمَ على البصرِ والبصيرةِ. ثُمَّ هو قادرٌ على المقوّماتِ الرئيسةِ، ولكَم

يَغتسِلُ بالسَّحابِ الصيِّبِ، وحُسنِ القرارِ. على أَنَّ مفاخِرَهُ النَّجاوى الباكرات، ومِدَقٌّ الطّيب، أمَّا الجوّانيَّةُ ففي عُلًى مِن غير تعمُّدٍ.
هذا الصيِّغُ الوقّاعُ، كنّازٌ.
كأسُهُ صُراحٌ لم تُشَبْ بمِزاجٍ، أَمّا المنطقُ فهو رخيمٌ، ومِن شأنِه الحقُّ في الأَحكامِ، والأهدافِ، والمرامي لتحقيقِ المُبتغى.
إنَّه مُكْتَنَزٌ. فلا هراءٌ، ولا نَزْرٌ.
لقد تبصَّرَ، فأجادَ وأصابَ وقالَ في امتلاءِ ذاتٍ واتِّراعِ بال. فإذا هو ثقيفٌ، وثبيتٌ في شموليَّةٍ.
هذا المتماسكُ الرّأي.. حسَّابةٌ، يأخذُ في مسالكِ الجوهرِ، ويستقري الأمورَ، ثُمَّ يكشفُ الأقنعةَ ليُبرزَ الحقائقَ بخُلُقيَّةٍ، وإذا هو في مُصافاةٍ مطلقةٍ، ونقيبةٍ، كمَنْ يَغضِرُ النَّاصية.

الأديب جان كميد،
من حقِّه علينا النَّافلة، لأنَّه عَمِلَ في وُدٍّ صريفٍ، وفي المحامِدِ، ما كفاه، فكانت قصاراه الرَّغبة، والخُلُق، وما أَوفَرَ الأَدلَّة.

يا جان،
أَنا لم أَفِ الحقَّ في وقتٍ فُرِضَ عليَّ وعلى جمعيَّةِ أهلِ الفكرِ الَّتي أتحدَّثُ باسمها في عرسِ محبَّةِ الفكرِ وأهلِ الفكرِ لك.
في أيِّ حال.. حسبُكَ أَنَّنا، لشهاماتِكَ المتوافرةِ فيك، نحبُّكَ وسنبقى.
وحسبُكَ ما قيلَ بأَدبِكَ.

كلمة رئيس مجلس رابطة خرّيجي معهد الرسل - جونية
المحامي ناجي عوده

في مهرجان تكريم الأديب جان كميد

ساحل علما – الأحد ١٩٩٩/٢/١٤

أفياء السَّاحل، قمّة جبل

دخلتكِ اليوم، "ساحل علما"، فأطربني شدو أغاريدك، وأسكرني نشق أزاهيركِ، ولفحني عطر أدب مَن نكرّم من بَنيكِ.
دخلتكِ والرابع عشر من شباط عيد الحب، ومَن أصيبَ بدائه، فتداوى منه به، قد استحال عندكِ السنةَ عيدًا للقلم مع أحد أسياده نثرًا ونظمًا، وهو وارث الإثنَين من فارس الصهوتَين[1].

دخلتكِ! فعلا بي الحب وألمه، وسما بي الأدب وقلمه، حتّى خلتُني أنا الواقف الساعة في أفيائكِ أنّني واقف على قمّة جبل.
وللقمم متسلّقون وروّاد.
أمّا المتسلّقون.. فمنهم مَن يتساقط في منتصف الطريق، ومنهم مَن يصل، فيصيبه دوار الشاهق ولم يعتده فيهوي.
وأمّا الروّاد فهم الذين يصلون القمّة فيسكنوها ويصيروها. ومَن جمعنا تكريمه اليوم هو من هذه الفئة، فحريّ بنا أن نترافق وضمّةً من بعض محطّات ارتقائه مسكَن النسور.

والنسور نسور منذ الصغر.

(١) والده المحامي الأديب والشاعر فيليب كميد.

فمجلّة "الرسالة" استظلَّت جناحَي أدبه ونقده وهو لا يزال حديث التخرّج من معهد الرسل، تناول فيها بقلم الناقد أدب جبران ونيتشِه ناقضًا الاعتقاد السائد حول أوجه الشبه بينهما، مبيِّنًا أنّهما على طرفَي نقيض، ممّا استدعى تعليقًا ضافيًا ومؤيِّدًا لرأيه للكاتب الكبير الدكتور حسين مروّه.

ثمّ كانت له التفاتة نحو شخصيّة الشاعر بولس سلامة في ملحمة "عيد الرياض"، وكيف أطلَّ على موضوعها من خلال معاناته الشخصيّة كإنسان عانى الألم، وكمسيحيّ آمن بإرادة الله، وكرجل قانون وقضاء ما غابت أحكام الشرائع من أمامه.

وما لبثت ملكة الشعر أن أغوته برقَّتها، فدخل بلاطها ناظمًا ومحلِّلاً شعر الياس أبي شبكة، واصفًا، من خلال قصائده، مراحل حياته الثلاث المنتقلة من حبّ مثاليّ بريء إلى حبّ محوره العلاقة الجسديّة بين الرجل والمرأة، ليعود في النهاية، بعد شبع من الشهوة، إلى ما يشابه المرحلة الأولى ولكن من دون سذاجتها، بل بكلّ نضج الحب ودفئه وهدوئه.

ولم يترك غزل أمين نخلة يمرّ من غير أن يمسّه تحليله، شارحًا كيف الشاعر يكتب لذاته لا للناس.. ليعود في الآتي من الأيّام إلى ما كتبه متذكِّرًا أيّامه العِذاب مع الحبيب بلوحة فنيّة تخفى إلاّ على مرهَف الإحساس.

وقد تناول مكرَّمنا اليوم أحمد شوقي، مقارنًا بين صوره الشعريّة المرتكزة على مناظر الواقع ومشاهده وبين صور جبران المرتكزة على رؤًى وأطياف من عالم مسحور.

كما مرَّ أيضًا في سياق رئاسته تحرير مجلّة "الرسالة" على شعر نزار قبّاني مبرزًا التعبيريّة الخاصّة لدى هذا الشاعر بابتداعه صورًا جديدة خارجة عن المألوف، ناهيك بما كتبه في المقارنة بين أساليب الأدباء والشعراء في نثرهم وشعرهم.

ولمّا ينضب قلمه.. وقد استحال الأسود الحبر أصفرًا تبرًا، فزيَّن النهضة الثقافيّة آنذاك بالمقالات الروائع، والدراسات المراجع.

وحين توقّفت "الرسالة" كصدور بقي هو في الصدارة كرسول.

فكانت مجلّة رابطة خرّيجي معهد الرسل مستظَلاً آخر لفيء ريشته، فأغناها كتابةً بمقالات تنوّعت بين النقد الأدبيّ والشعريّ والقوميّ، ملتفتًا في بعضها إلى منائر علت من المعهد، كما رصَّعها باستهلالاته السنويّة في احتفالات منح جائزة الأب الشهيد بطرس أبي عقل، وكلماته في مناسبات التخريج، وهو اجتهد في هذه المجلّة تحريرًا وتصحيحًا، أناقةً ومضمونًا، حتّى باتت تزهو بالجمالَين معًا.

وما رنق جناحاه عن مجلس رابطة الخريجين، فرافقه لعقود من الزمن كان لي فرح ملازمته لاثنَين منها وما انتهيت.

ولا أزال أفزع محتكمًا إلى حكمة شيوخ عنده ولا خور،

وأهرع لاحقًا بنخوة شباب لديه ما ونى ولا فتر.

أيّها الكرام،

أُعطينا من الدقائق ستًّا للحديث، ولعمري إنّها لتكفي وتزيد.

فكل دقيقة في الكلام عنه هي دقّة قلب بالمحبّة له، ونبض القلب أبلغ من أيّ كلام وأوسع من أيّ زمان.

حسبيَ القول.. يا المكرَّم:

"كل اختـــلاج القلب لا يفيـــك حقّك، ويا الدرع، مبروك لك حمى جان كميد".

كلمة الأديب المحامي، والنائب السابق، الأستاذ أحمد سويد

في منح جان كميد درع جائزة جورج غريبه وجورج بدوي للإبداع

ألقاها بالنيابة شقيقه اللواء ياسين سويد

عَرفتُ جان كميد قبْلَ أن ألتقيَه.

كان التعارفُ على صفحات "الرسالة" و"الرحمة" و"الأصداء"، المجلاّت التي استوطنها جَهْدُه وقلمُه على فترات متفاوتة.

كانت موهبتُه الإبداعيّة خلالها تُشَرْقِطُ. وتعِدُ بعطاءٍ غنيٍّ ووفير.

... وأُتيح لي فيما بعد أن أطَّلعَ على بعض محاولاته النقديّة، فتأكَّدتْ عندي المقولةُ التي تُصرّ على أنَّ النقدَ الأدبيّ إبداعٌ، بل إبداعٌ راقٍ ومسؤول، لأنّه بحكم وظيفته يحاكم الإنتاج الأبداعيّ ويعرّيه، يسلِّط عليه الضوءَ الكاشفَ ليُبرزَ محاسنَه وملامحَه الجماليّة ومواطنَ الدهشة فيه، أو ليُظهرَ عوراته وقصورَه عن بلوغ المستوى الإبداعيّ.

جان كميد، مثلاً، تصدّى لنَقد الأخطل الصغير، فبدأ بوصفه من الخارج وصفًا يكاد يكون فوتوغرافيًا، ليَنفُذَ من بَعد إلى الأعماق التي وراءَ الشكل، وفي الحالتَين كان وصفُه دقيقًا، يتميّز بطراوة اللغة وانسيابها، وبذلك الدفق الغنيّ، وبالنفحة النديّة، حتى لكأنّه يتماهى مع لغة الأخطل الغنيّة بنَسْغِها وزومِها المُسْكِر.

وهو حين يغوص في شعره يكتشفُ عنده تلوينةً قلَّما تنبَّه لها النقّاد هي التهكُّم. ويصفُ هذا الشعر بأنّه يتهدّل، أي يتحرّك بحركة انسيابيّة عفويّة، فيها لِيْنٌ وطواعية مذهلة على عكس شعر سعيد عقل الذي يصفه بأنّه شُغْلُ نحّات.

ويؤكّد على نقاوة هذا الشعر، ونسَبه العربيِّ الصريح الذي لا غِشَّ فيه ولا اختلاط، على عكس الطابع الغربيّ الدّخيل الذي أقحمه أبو شبكة وجبران وإيليّا أبو ماضي على شِعرهم لتأثُّرهم الشديد بالشِّعر الأجنبيّ، الغربيّ على الأخصّ.

وهو حين يَعقد مقارنةً سريعة بين شِعر الأخطل الصغير والشِّعر العربيّ القديم يقسو على هذا الأخير فيصفه بأنّه "يُصلصِلُ صَلصَلَةً" كأنّه "وَقْعُ الحديد على الحديد"، متجاهلاً ما في الكثير من هذا الشعر من رقّةٍ وعذوبةٍ وعفويّةٍ وسلاسةٍ وغِنائيّة، ولعلّه عندما أصدرَ حكمَه المتسرِّع هذا لم يَمْثُلْ في ذاكرته سوى الشعر الجاهليّ.

***

وحين يكتب جان كميد عن وديع عقل يَعقدُ مقارنةً بين غزَله وغزَل عُمر بن أبي ربيعة، فيكتشف بفضل ذائقته النقديّة الرائعة، ورهافة حسّه الجماليّ، الفرقَ بين الغزلَين: تستُّرُ نِعْمْ وعُمَرْ مقابل جُرأة وديع وثُريّاه.

نِعْمُ عُمَرْ خَفِرة تعَضُّ بَنانها خِشيةَ أن يُفتضَحَ أمرهما فتهمسُ له: "فضحتَني"، وثُريّا وديع تطلب المزيدَ من الغزل العلنيّ المكشوف.

وحين يتحدَّث جان عن وطنيّة عقل يلاحظ بأنّ حُبّه لوطنه حبٌّ قلِق، كثير التقلّب، يَشي بما في الأعماق من مَوَرانٍ وعدَم استقرار. فهو ييأسُ حيناً من هذا الوطن، وحيناً آخرَ يتمنّى بحَرقةٍ أن تُدفنَ عظامُه في ظلاله. يُسجِّل له في كلِّ حالٍ اعتزازه بعروبة هذا الوطن، ومغالاته بهذا الاعتزاز لدرجة يُعلن معها أنّه لن يكون اللبنانيّ لبنانيًّا إذا هو أنكرَ أصلَه العربيّ.

ومن روائع التحليل النقديّ عند جان كميد تحليلُه لشخصيّة وشاعريّة الياس أبو شبكة، فلقد لاحظ بثاقبِ نظرِه النقديّ تطابُقَ التطوّر الشعريّ عند أبي شبكة مع مراحل حياته.

ففي حداثته كانت "غلواء" التي تمثّل مرحلة المراهقة، وخفقان القلب عند أوّل تجربة، والشكوى إلى الأمّ التي يلجأ إليها المراهق يستفسرها عن سرّ هذا القلق الجميل، إنّها مرحلة الأحلام والإيغال في ملكوت الخيال.

ثمّ بعد الحداثة كانت "أفاعي الفردوس" التي تمثّل مرحلة الشباب، هذه المرحلة التي طغت على شعر أبي شبكة فيها لغةُ التمرّد.. تعبيرًا عن تمرّد الجسد:
المُثُل العليا إلى الجحيم، الحبّ الماديّ، الشهوة التي لا يُطفئُها إلاّ جسدُ المرأة، تَعالي نبرة الفجور.

في الحديث عن هذه المرحلة يبلغُ جان كميد ذرْوَةَ الرّوعة في التحليل، والغَوص في أعماق الشاعر، ويَخرج في النهاية باستنتاج رائع حين يصف اللذّة عند أبي شبكة بأنّها لذَّةُ إثمٍ يَستبطِنُ طهارةً في النفس.

أمّا المرحلة الثالثة، مرحلة الكهولة، فيمثّلها ديوان "إلى الأبد"، حيث يتحوّل الشاعر إلى البحث عن حبّ صادق وعفيف لا يُدنّسه إثم الشهوة والجُنوح، وكلّ ما هو ناريٌّ حارق، حبّ ليس كحبّ "غلواء" ثمّ "أفاعي الفردوس"، إبن السذاجة أوّلاً، ثمّ الطَّيش.. وتفجّر الغرائز وجُموح الخيالات.

***

لعلَّني أطَلْتُ الحديث عن جان الناقد، وعُذري أنّه استدرجني إلى جنّة إغراآته لأُلحَّ عليه أن يُتحفَنا بالمزيد في هذا الزمن العاقر الذي نضبَت فيه "ماوِيَّة" النقد، وكثُرَ فيه المتطفِّلون والفضوليّون.. والأدْعِياء.

كلمة الأديب الدكتور منصور عيد في المناسبة نفسها

جان كميد

جبيل، في ٢٠٠٠/١/٢٩

إذا كان الأثر والتأثير بُعدَي الحقيقة الأدبيّة والإنسانيّة فإنّا مع مَن نكرِّم نسير على خطَّين متوازيَين، الأثر والتأثير معًا. أديب على قلّةٍ آثرة، وإنسان على هدوء مؤثِّر.

يوم تعرّفت إلى جان كميد سمعت من أصدقاءَ ومعارفَ قولاً واحدًا.. فيه من الإعجاب والصدق والتقدير: إنّه أديب. وكان عليّ في رفقة الدرب، لسنوات قليلة، أن أكتشف صحّة هذا القول. لقد تأخّرت، والمعذرة أيّها الصديق، تأخرت عن اكتشاف الحس الأدبيّ الراقي في أثرك، ولكنّني سامحت نفسي لأنّني استشففت، بسرعة أكثر، التأثير الإنسانيّ الذي تتركه فيمَن يعرفُك أو يتعرّف إليك. هدوء مؤثِّر، نعم، بل أناقة متناهية في التعامل، وشفافيّة رهيفة في التخاطب، ونظرة ثاقبة في الرؤيا، وأفق بعيد في الثقافة، ونبع وافر في المعرفة، واطّلاع واسع على دقائق الأمور؛ إلى جانب ذلك لغة رقيقة، شفّافة، سلسة.

أراني قد مزجت بينك أديبًا وإنسانًا، ولكنّي لست على ضلال، بل لأنّني، وعن قناعة ثابتة، أراك، في الإثنَين معًا، واحدًا، جامعًا لهما فكرًا ونهجًا ومسلكًا. لن أزيد عن موضوع إنسانيّتك الذي نعرفه جميعًا، ويستشفّه، نمطًا خاصًا ومميّزًا، كلّ واحد من صحبك ومعارفك ومكرِّميك، بل سأحاول أن أكون حيث تخلّفت أنا من قبل، سأكون مع بعض القليل من مقالاتك التي أوسعتني بالكثير.

جبران خليل جبران ما باله؟ يفصّلونه ويشرّحونه ويحلّلونه، فإذا هو عظيم من الشرق، نبيّ مختار، أديب وفيلسوف. ويدخل على خطّه المقلّدون والمتطفّلون والمجترّون والمعقَّدون، فإذا بهم يقعون في السطحيّة والتكرار والسفافة، فيصاب طالبو العلم والمعرفة، من دراساتهم وتحليلاتهم، بجمود في الرؤيا، وقحط في الابتكار، وتعليب في المعلومات، ويتخرّج في الأدب

أنصاف جهلة يُبتلون بالتحجّر في تذوّق الفن والإبداع، ويُدمغون بأميّة مغلّفة بالشهادات. أذكر أنّني خرجت يومًا من ندوة حول "جبران في البعد الآخر"، فخلت نفسي خارجًا من ندوة في الجنس المُثلي وانعكاساته وأمراضه النفسيّة والجسديّة.

جبران هذا النبيّ الشرقيّ، ماذا رأيتَ أنت فيه جديدًا في مقالتَيك: "جانب مغمور من تفكير جبران"، و"جبران في حقيقته"؟

ففي مقارنة عميقة بين جبران ونيتشهِ رحتَ تنقض المسلّمات المفروضة والمعلّبة التي يطلقها النقّاد وواضعو الكتب الأكاديميّة. ولن أعيد ما جاء فيها، بل أستعيد بعضه من باب الاستشهاد. تقول: "فبين جبران ونيتشهِ هوّة عميقة تجعل منهما كمفكّرَين على طرفَي نقيض". وتذهب في تحليلك هذا التناقض، بانيًا استنتاجاتك على استقراء مفصّل لفكرَي جبران ونيتشهِ معًا، فتُظهر اختلافَهما في فهم الله، وفي رؤيتهما شخصَ المسيح وفي نظرتهما إلى الإنسان، وتقارن بين نبيّ جبران وسوبرمان نيتشهِ، وفي هذه المقارنة تشويق وطرافة إذ تقول: "نبيّ جبران إنسان يمتاز على الآخرين، ولكنّه يستخدم مواهبه لإرشاد الناس العاديّين إلى المحجّة التي ضلّوا عنها والتي جاء يهديهم إليها، أمّا السوبرمان فهو الرجل الممتاز الذي لا يلقي بالاً إلى مَن هم دونه، ولا يحاول أن ينتشلهم من وهدة هم بها جديرون، لأنّهم غير مؤهَّلين لأن يرقَوْا إلى الذرى العالية". ثمّ أراك تربط تحليلاتك بأبعاد ثقافيّة، فتغوص في النظريّات الحديثة، وتستحضر المفكّرين الذين شغلوا الإنسانيّة حقبة طويلة من هذا الزمن أمثال داروين وغاندي وأرباب الصوفيّة وغيرهم. وأنت عندما تتطرّق إلى هؤلاء لا تصطنع معرفة بالأسماء، بل تبتكر إخراجًا عفويًا لثقافة تفيض من اللاوعي الغني بالعلم.. وتحاول أن تُظهر نفسها من خلال هذه الطروحات النقديّة الجديدة. كما لا بدّ من ذكر استشفافك الرؤى الجبرانيّة والنعيميّة المبكّرة حول هذا العالم الماديّ، وترى جبران قد سبق عصره في تبصّر وحش المادّة الذي أزهق روح الإنسانيّة بدءًا من المنتصف الثاني للقرن المنصرم وانتهاءً بمدًى لم نقدّره بعد. ويطول المشوار معك، ولا سبيل إلى مجاراتك في الإبحار لكي لا أقع في التكرار. ولكن لا بدّ من الإشارة العابرة إلى بعض محطّاتك النقديّة التي

تتناول فيها أمين نخلة في دفتر الغزل، وفؤاد أبي زيد شاعر الصيف والبحر، وجوزف صادق، ورياض المعلوف، ووليم الخازن وناصيف الحسيني. وقد عرّجتَ عليّ مرّةً، في "طائر الفينيق"، فمرحًى لك دارسًا ومحلِّلاً.

يبقى موقف نقديّ لافت في مقالتك المعَنْونة: "رأي في الشعر"، وقد بدأتَها شاعرًا بقدر ما أنت ناقد، إذ تقول في تجربتك الشخصيّة: "هذه التي صهرتني بالشعر وصهرته بي إلى درجة أنّه أصبح جزءًا منّي، حتّى أنّ تموّجاتي النفسيّة الباطنيّة غدت تسير على نغم الشعر أوزانًا وقوافيَ وإيقاعًا، وحتى غدا الشعر يهوّم في رأسي على الدوام إلى جانب أفكاري وهمومي وشريط الذكريات".

أيّها الصديق البخيل.. الذي تخفي عنّا مخطوطات في الشعر، أقول لك بصدق: إنّك لشاعر حقًا. فكيف يمكنك أن تتحدّث عن حالات شعريّة يخفِق فيها النبْض، وتتدفع التموّجات النفسيّة، وينساب فيها الهمس، والسكر، والنشوة، والتسربل، والنسيم المرفرف على الأبيات، والرعشة الجماليّة، والنغميّة في الإيقاع اللغويّ، والرسم بالكلمات، ولا تكون شاعرًا حتى في نقدك؟

أيّها المكرّم،

خرجتُ من أدبك النقديّ بانطباع هو أنّ النقد الموضوعي ليس اختيارًا لاسم مشهور وطغيانًا لأفكار تحدُّ من قدرة الناقد على الخوض في جوانب الغموض، وتلهي الدارسين بالتكرار والقشور، بل وجدتُه غوصًا في جوانبَ لم تلتمع بعدُ في أذهان القارئين، ولم تمرَّ في خواطر الباحثين، ولم تنطلق على ألسنة المردّدين والمنظّرين والمصفّقين. وجدتُ أنّ إبداع الكاتب والشاعر والروائي والناقد هو حضوره في اثنَين: في الموضوع الذي يتناوله حرًا، جريئًا، مجدّدًا ومبتكرًا، وفي الخلفيّة الديناميكيّة المتحرّكة التي تقذف إشاراتها اللامعة إلى الموضوع، وتُقحم نفسها مطلّةً

من أبعاد رؤيويّة غيبيّة غنيّة بالفكر والثقافة والاطّلاع والتعمّق. هذه الخلفيّة الديناميكيّة، هي عندي مقياس الإبداع في أيّ فنّ من الفنون، هي الثروة الحقّة في آفاق المفكّر، هي التي تجعلك تسير مع الأديب والشاعر والناقد في خط مرسوم، فإذا بك تندفع معه إلى الخلف، إلى اللاوعي الحاضر دائمًا في الوعي، لتنكشف لك معاناة طويلة أمضاها في الدراسة والبحث والتحليل والاستقراء حتى الاستنتاج والاستلهام والاستشراق والاستنباط. إنّها الثقافة التي تحمي العمل الأدبيّ من السفافة والسطحيّة والتكرار والرتابة. إنّها الثروة التي تغنينا كقرّاء بعدما أصبحت ملكة في فكر صاحبها. هكذا هو أسلوب جان كميد في نقده، فنحن في حديقة نجني ثمرةً، وتُشهّينا ثمراتٌ أخريات نمرّ بها اختيارًا وتذوّقًا واستلذاذًا. فالحضور واسع لرموز الفكر والفلسفة والأدب وعلم النفس والاجتماع والسياسة والفكاهة والطرافة والمثل الدارج والكلمة العاميّة المعبّرة.

صديقي جان كميد، إذا كنتُ قد عرفت في شخصكَ الهدوء المؤثّر، وتأخّرت في معرفة أدبك الآثر، فآمل أن أكون قد عوّضت من تقصيري، فالذنب فيه أنّني أعجبت بك إنسانًا قبل أن أبحث عنك أديبًا.. والسلام.

إحتفال منح جان كميد درع مؤسّسة "مبادرات للإنماء"

يوم الثالث من تشرين الأوّل ٢٠٠٨ كان موعد التكريم الأوّل لأعلام من كسروان – الفتوح من قِبل مؤسّسة "مبادرات للإنماء" التي يقوم على رأسها النائب الدكتور الشيخ فريد الياس الخازن، وذلك في منتجع "بيت عنيا" – حريصا. شمل الاحتفال خمسة أشخاص هم السفير البابوي المطران بول تابت، والبروفسور الطبيب

جدعون محاسب، والأب أنطوان عطاالله، والصحافيّ الأديب جان كميد، والرسام والشاعر جوزف مطر.

كلمة الافتتاح كانت للدكتور شارل رزق الله الذي قال متطرّقًا إلى جان كميد:
"أحد أبرز رواد النهضة الأدبيّة والفكريّة في لبنان. إبن ساحل علما والشاطئ والموج. الأدب الخلاّق ضرب مجاذيف وخفق أشرعة، والنقد إبداع على رفعة، والدراسات مراجع.
رغم بلوغه الثامنة والسبعين من العمر لا يزال مثابرًا على الإنتاج والعطاء. الأستاذ جان كميد قلم واسع الآفاق، هادئ كبحر تشرين ورصانة أمواجه. شراع يخفق على رؤية وانعتاق، وحرف يشتعل على رقيّ".
ثم كانت قصيدة وكلمة للأديب المؤرّخ الأستاذ أنطوان خويري نُثبتهما في ما يلي:

الأديب جان كميد، ريشة مغموسة بالضوء

حيِّ الأديب تحيَّةَ الشرفاء   واخشع لفكره فهو وهج سناء
لولاه ما شعَّت حضارة أمَّة   أو عزَّ شعب في الدُّنى بإباء
هوَ صائغٌ أدبًا حِلاه روائعٌ   كالدُّرِّ يسطع في جميل رواء
ملكَ اليراعَ الحرَّ في إنشائه   يسمو على الفصحاء والبلغاء
فاق الإئمة حكمةً ورزانةً   في البِدع من آياته الغرّاء
إنسانُ علْمٍ بات مشهود الرؤى   يرنو إلى الأمجاد كالودعاء
ولقد قضى الأيام حامل شعلة،   نجم تألَّق باهر الأضواء
هذا "كميدٌ".. والوفاء محبَّة   تأتيه من قلم حليف وفاء
يا جان نحن اليوم في غابٍ طغَت   فيه عوادي الشرِّ والأرزاء

لبنان بـــــات ضحيّـــــةً لسياسة أربابهـــــا من طغمة العمـــــلاء
بعضٌ يتاجـــــر بالهويّـــة خائنًا والبعض بالتوطيـــــن للغربـــــاء
قـــــم مثل يوحنّا سميِّك صارخًـــــا ومعمِّـــــدًا بالنـــــار لا بالمـــــاء
فرسالة الأقـــــلام واجب ثـــــورةٍ ضدَّ البغـــــاة وزُمـــــرة الجبناء
وارْفَـــــعْ جبينك بالكرامـــــة عاليًا، إنَّ الكرامـــــة حليـــة الأدبـــاء

يوم عرفته منذ خمسة وأربعين عامًا عرفت كيف أنّ القيَم قد تعمَّقت فيه على أنفة وشموخ.

ويوم خبرته خبرت حقيقة انحناء السنابل على حبوب الوداعة والبركة، ولكن على تجذُّرٍ ورسوخ.

نهد إلى الأدب ليستجلي كوامنه في الدرس والكتابة والنَّقد ببراعة مشهودة، وبأسلوب كلاسيكي، ومنهج واقعي، ومقاييس موضوعيّة. فأُعجبت به أديبًا يتقرَّب من فهم الجدليّة بين الذات والموضوع، وأحببت أدبه الذي يرشح جماليّةً يتلاقى فيها الشغف الإنسانيّ بالتَّوق العقلاني.

جان كميد.. إنسان ممهور بميرون الجلال، ومغمور بسنايا الجمال؛ يهوى أبدًا أعذب النَّشوات الفكريّة، وأطيب الشهيّات من الذّوق واللون والشَّميم على احتراق واشتهاء، ويتوهَّج قلمه مع كلّ وَمضة نورانيّة على رواءٍ وبهاء.

له مع قوارير الأدب، وكوثر الفنّ، حكايات ملأى بعمق الإبداعات، بقدر ما له في مخزون الثقافة والأريحيّة والوفاء صفحات لن يصدأ عزُّها، ولن يشيب عمرها.

ما رأيته يومًا إلاّ وهو يمجدل بالإيمان، ويبسمل بالمحبّة، وكأنّه قد ترهَّب في هيكلٍ روحانيّ سامٍ.

ولا سمعت عنه مرّة أنّه يرنو إلى تفاحة المعصية بزهوة مراهق، أو شهوة عاشق.

ولا هو تزنبق على طهر، أو تورَّد على عطر، بل عرف كيف يترنَّح على غنجٍ ودلالٍ وحلاوة وِصال.. مع كلّ رعشة أحاسيس ونهلة شفاه، ليسمو بشعره إلى أعمق الاختلاجات والإيحاءات.

أمّا جان كميد الأديب، والناقد والصحافيّ فقد أطعم قلمَه أعصابَه، وسقاه عرَقَه، بحيث أطلع نتاجه الفكريّ والأدبيّ آياتٍ روائع، منسوجة بخيوط سحريّة كأنّها مغزولة ومنسولة من وحي السماء وشرايين القلوب.

وهل في الوجود أروع من نسج ريشة، وسحر إزميل، واختلاج قلم؟!

في جان كميد الكثير الكثير من الفضائل السّامية التي تَزِيْن حياته، ولكنَّ ثلاثًا منها هي إكليل فخر واعتزاز يعلو جبينَه العالي:

أولاً: الإنسان والقيَم.

ثانيًا: الكلمة والمعرفة.

ثالثًا: الترسُّل والتنوير.

وهذه الميزات الثلاث جعلته يعيش في كرامة وإباء، على عمق وداعةٍ واتّضاع، ناشرًا شميمها المعطَّر بأريج الإخلاص والوفاء: واحدة لله، وواحدة للناس، وواحدة للبنان.

وله في كلّ ما كتب نقرٌ على قباب الموهبة والألمعيّة، حيث كان يأتي بجمالات الأفكار والمعاني الدقيقة، والعبارات الرقيقة، والصُّوَر الشفيفة الممزوجة بألوان الإغراء والإغواء، والموشَّحة بإشراقة البيان، كأنّه يرشف من ثديَي داليةٍ تدلَّلت على يدَيه أدبًا نابعًا من أعماق حناياه، وتحوَّلت مع الزمن خمرةً معتَّقة بأطيابٍ من فكره وروحه.

هذا هو بعضٌ من جان كميد الماثل بيننا على عنفوان جبل حريصا الممعن بالتحدّي، وهدوء ابن ساحل علما المطمئـنّ بانشراح، ووريـث والـده المحـامي

والأديب فيليب كميد، ووالدته بنت الأرومة الخازنيّة، وحبيب رفيقة عمره نوال البجّاني، والأب الحنون لبناته الخمس، والجدّ العطوف على حفدائه الزغاليل، وربيب شاطئ جونية السّاجي على تهادي النسائم والخواطر والأحلام.
إنّه واحد من أدباء عصره الكبار، الذي صدق فيه مبدأ "ديكارت" الفلسفيّ: "إنّ الإنسان لا يشعر بمرور الزمن عليه، لأنّ "الأنا" في قرارة نفسه لا تكبر ولا تشيخ، إنّما يلاحظ تقدُّم غيره في العمر والحياة". وهذه دلالة على خلود الروح، لأنّها ليست مركَّبة كالجسد كي تفنى، وفي ذلك سرٌّ الوجود، وحكمة الله!

فمع تقدُّمنا بالعمر، وفي الحياة، لا يبقى لنا، يا أخي جان، إلاّ الصلاة الأعمق من المحبّة، كي تنحني لضراعتنا السماء.

المحتويات

الثقافة بالمَجَّان

سلسلة كتب أدبيَّة مجَّانيَّة أسَّسَها *ناجي نعمان* عامَ ١٩٩١ وما زالَ يُشرفُ عليها

Ath-Thaqafa bil Majjan

Série littéraire gratuite établie et dirigée depuis 1991 par
Free of charge literary series established and directed since 1991 by
Serie literaria gratuita establecida y dirigida desde 1991 por
Naji Naaman

Jean Kmeid

Siyahatun
ma'ash-Shu'ara'i
wal-Udaba'i wal-Fannanine

سياحاتٌ مع الشُّعراء والأدباء والفنَّانين

Février 2010

Maison Naaman pour la Culture & www.najinaaman.org